

На правах рукописи

Скворцов Артем Эдуардович

**РЕЦЕПЦИЯ И ТРАНСФОРМАЦИЯ
ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ
О.ЧУХОНЦЕВА, А.ЦВЕТКОВА
И С.ГАНДЛЕВСКОГО**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Казань – 2011

Работа выполнена на кафедре русской литературы
ФГАОУВПО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»

Официальные оппоненты: доктор филологических наук
Иванова Наталья Борисовна (Москва),
доктор филологических наук, профессор
Орлицкий Юрий Борисович (Москва),
доктор филологических наук, профессор
Федотов Олег Иванович (Москва)

Ведущая организация: ГОУ ВПО Костромской государственный
университет им Н.А.Некрасова

Защита состоится 30 июня 2011 г. в 13.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.081.14 при Казанском (Приволжском) федеральном университете по адресу: 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 35 (второй учебный корпус), ауд. 1113.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке им. Н.И.Лобачевского Казанского (Приволжского) федерального университета.

Автореферат разослан « » апреля 2011 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент

Р.Л.Зайни

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Предмет настоящего исследования – стихи трёх крупнейших современных русских поэтов, Олега Чухонцева (1938), Алексея Цветкова (1947) и Сергея Гандлевского (1952). Даётся их целостный анализ в органической связи с контекстом предшествующей поэтической традиции, преимущественно отечественной.

Под этим контекстом понимается, прежде всего, обширный корпус текстов русских стихов XVIII-XX веков. На его фоне рассматривается не только рецепция и трансформация современными авторами наследия наиболее репрезентативных фигур русской поэтической культуры (Г.Державина, А.Пушкина, Е.Боратынского, В.Ходасевича, О.Мандельштама), но и творчества многих авторов второго и даже третьего ряда. Вторая компонента контекста поэтической традиции – конкретные жанры и отдельные индивидуальные темы, образы и мотивы широкого круга предшественников современных авторов, с которыми последние выстраивают те или иные отношения. Третья составляющая рассматриваемого понятия – устойчивые стиховые формы с их семантическими ореолами и набор поэтических ритмико-синтаксических, лексико-фразеологических и стилистических структур.

Для проблематики работы в равной степени важны как индивидуальные художественные миры в качестве уникальных эстетических объектов, так и сложный по составу историко-культурный стихотворный пласт XVIII-XX веков – современность рассматривается на фоне традиции и как очередной её виток. С одной стороны, такой подход способствует более полному выявлению генезиса и типологии творчества поэтов, с другой – в некоторых случаях благодаря изучению значительных достижений современной поэтической практики возникает возможность по-новому осмыслить классические стихотворные ряды.

Воздействие на любого автора литературного контекста и в синхронном, и в диахронном аспектах носит характер объективного закона искусства. Сегодня представление о культуре вообще и поэтическом творчестве в частности как о пространстве работы с «чужим словом», о явлении цитатном в широком смысле воспринимается как аксиома.

В работе много внимания уделяется отысканию первоисточников конкретных произведений и вообще установлению литературной генетики конкретного автора. При этом основной интерес здесь сосредоточен не столько на самом факте обнаружения подтекстов, сколько на истолковании *специфики* взаимодействия поэта с традицией вкупе с рассмотрением стиховой техники. В синхроническом плане правомерна постановка проблемы – «как автор работает с традицией». Но в плане диахронии, с учётом опыта исторической поэтики, проблема закономерно может быть поставлена и по-иному – «как традиция работает с автором». Поэтому преображение традиции в поэтике конкретных крупных художников – это и воссоздание её на новом этапе, и её творческая трансформация.

Последняя треть XX века и нулевые годы нового тысячелетия – время исключительного стилистического разнообразия в русской поэзии, период появления и расцвета целого «букета» имён, творческая деятельность которых позволяет с уверенностью говорить об очередном важном рубеже, достигнутом отечественной стихотворной культурой. Однако для социокультурной ситуации в современной русской поэзии характерны не только очевидные достижения. В ней есть ряд проблемных зон и болевых точек. Одна из наиболее очевидных такова: по объективным причинам у большинства авторов, пришедших в литературу в последние годы, проявляется неуклонная тенденция к обще-

му «проседанию» культурного уровня. Множественность связей, поверхностность впечатлений и увлечённость внешней стороной существования художественного бомонда, характерные для молодой генерации литераторов, идут рука об руку с заторможенностью поэтического роста, психологической и эстетической инфантильностью. В поэзию пришло поколение молодых людей, не знающих и не желающих знать творчество своих предшественников. Это приводит к закономерному выделению на их фоне представителей старшего поколения поэтов. Именно они фактически начинают отвечать за всю традицию русской поэзии, от которой многие представители новейших генераций сознательно или бессознательно отказываются, обедняя свою собственную стиховую практику.

В период, когда в литературе и искусстве нет доминантного течения, а художественные установки любой поэтической группы могут быть аргументированно оспорены с позиций иных идейных и эстетических представлений, особый статус приобретают отдельные авторы, стремящиеся к художественной цельности на основе синтеза культурных форм и смыслов предшественников. Такие фигуры естественным образом воспринимаются связующими звеньями между представителями множества альтернативных писательских и читательских объединений: вокруг них возможно выстраивание некой иерархии и обозначение определённой аксиологии. Авторы подобного склада немногие, и на них ложится особая ответственность – быть посредниками между предшествующей традицией и современным состоянием культуры, когда большинство пишущих либо усомнилось в возможности художественного акта, имеющего синтетическое значение, либо вообще не стремится к такой цели.

В настоящее время известны немногие поэты, авторитет и «вес» которых признаются зачастую не только их сторонниками, но и представителями иных эстетических групп. Среди этих фигур – Олег Чухонцев, Алексей Цветков и Сергей Гандлевский.

Все трое – давно сложившиеся авторы с отчётливо индивидуальной поэтикой и стратегией литературного поведения. Вместе с тем между ними существуют объективные точки соприкосновения:

- формирование в условиях раздробления русской литературы на советскую/антисоветскую/андеграундную;
- искренний интерес к традиции и богатый подтекстовый пласт в их стихах;
- высокая стиховая культура;
- отстранённое отношение к постмодернистской эстетике и практике;
- влияние на своих современников, представителей преимущественно младших поколений.

Актуальность исследования определяется малоизученностью русской поэтической культуры рубежа XX-XXI веков. Выявление путей и форм развития индивидуальных поэтик ведущих современных авторов на фоне общерусского поэтического пространства двух последних столетий способствует осмыслению закономерностей процессов, происходящих в русской поэзии наших дней в её целостности и многообразии.

Степень разработанности проблемы. Творчество О.Чухонцева, А.Цветкова и С.Гандлевского неоднократно освещалось в критике, но литературоведением изучено мало и несистематично. О Чухонцеве первые критические отзывы появились ещё в шестидесятые годы. О Цветкове и Гандлевском критики начали писать с перестроечного времени. Их творчество стало известно широкому читателю только с середины девяностых годов (обзоры критической литературы по авторам даны в соответствующих главах).

Литературоведение к поэзии Чухонцева за исключениями статей библиографического характера практически не обращалось. О творчестве Цветкова и Гандлевского

имеются отдельные работы М.Безродного, О.Лекманова, А.Жолковского, А.Белоусовой и К.Головастика, в основном представляющие анализ конкретных стихотворений. Всестороннее филологическое изучение поэзии О.Чухонцева, А.Цветкова и С.Гандлевского не осуществлялось.

Объект исследования – индивидуальные художественные системы трёх ведущих современных русских поэтов и их поэтические стратегии, рассматриваемые в широком культурном контексте.

Материал исследования – в первую очередь, все стихотворные тексты авторов, опубликованные на начало 2010 года. В качестве дополнительных источников привлекались их проза, критика и эссеистика. Второй круг использованных в работе источников – русская поэтическая традиция середины XVIII-конца XX вв. (произведения более 250 авторов от В.Тредиаковского до М.Амелина), а также отдельные тексты западноевропейской и античной литератур.

Цель исследования – изучить эстетические ориентиры трёх значительных современных поэтов – О.Чухонцева, А.Цветкова и С.Гандлевского – проанализировать их индивидуальную поэтику, показать её органическую связь с предшествующей русской поэтической культурой и с современными художественными исканиями.

В соответствии с целью были определены следующие **основные задачи исследования**:

- описать в первом приближении стиховые формы авторов и проинтерпретировать полученные результаты в рамках традиции русского стиха;
- дать общую характеристику стилистики авторов и основных жанровых модификаций их поэзии;
- выявить и проанализировать влияние традиции на творчество поэтов как в формальном, так и в содержательном отношении: выделить поэтические явления, важные для формирования их художественных миров, истолковать конкретные текстуальные связи их поэзии со стихами предшественников;
- обозначить основные мотивы в творчестве указанных поэтов;
- дать характеристику лирическим героям каждого из них;
- на основе полученных выводов вписать авторов в контекст русской поэтической традиции.

Научная новизна работы. Впервые в отечественном литературоведении

- выполнено целостное исследование поэтического творчества О.Чухонцева, А.Цветкова и С.Гандлевского;
- в научный оборот введён новый обширный материал (весь корпус поэтических текстов О.Чухонцева, А.Цветкова и С.Гандлевского на начало 2010 года);
- проанализированы основные особенности версификации авторов;
- даны характеристики авторских стилей и жанровых ориентиров поэтов;
- обозначены устойчивые поэтические мотивы авторов;
- детально исследовано конкретное текстуальное влияние традиции на творчество поэтов, обнаружены многочисленные первоисточники их стихов, множество цитат, аллюзий и реминисценций;
- даны характеристики образов лирических героев поэтов;
- выявлен ряд новых фактов из истории русской поэзии XVIII-XX вв., касающихся семантики стиховых размеров и источников ряда произведений, как классических, так и современных.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из диссертации объёмом 542 страницы, содержащей введение, три главы, заключение и список использо-

ванной литературы (945 наименований), а также Приложения к диссертации объёмом 267 страниц.

Первая, вторая и третья главы посвящены анализу персональной поэтики каждого из трёх авторов. В заключении подводятся итоги исследования. В Приложение к диссертации вынесены материалы, наблюдения и фрагменты исследования, по соображениям их композиции и объёма не включённые в основной текст (ряд примеров аллюзий и параллелей в их стихах, экскурсы в традицию, обсуждение отдельных проблем и вопросов, сопутствующих теме диссертации).

Методологическая основа исследования. Работа была ориентирована на анализ и интерпретацию как общих формальных аспектов стихов трёх поэтов, так и сущностных в их совокупности. При этом дескриптивный подход к поэтическому тексту мыслился как исходный. В то же время описательность использовалась с учётом эстетического своеобразия конкретных текстов. Отсюда следовала необходимость сочетать в работе различные подходы к художественному тексту – от статистически-стиховедческого, где рассматривается не столько «алгебра», сколько «арифметика» гармонии (характеристика основных особенностей метрики, ритмики, строфики etc.), до описания и выявления иных уровней изучаемого объекта: стилистики, лейтмотивов лирики, образа лирического героя, подтекстов ряда произведений и т.д. Сохранение баланса при сочетании различных методик полнее всего отвечало задаче целостного восприятия поэтики и способствовало объёмному видению каждого конкретного объекта исследования.

Методологической базой работы стали труды и научные взгляды ряда филологов. Стиховедческая проблематика рассматривалась преимущественно с опорой на труды Б.И.Ярхо, М.Л.Гаспарова, М.И.Шапира. Генетическая и типологическая связь с традицией изучалась в первую очередь под влиянием трудов А.Н.Веселовского, Ю.М.Лотмана, В.Э.Вацура и С.Н.Бройтмана. При рассмотрении проблем подтекстовых и контекстуальных связей учитывался научный опыт К.Ф.Тарановского, О.Ронена, Р.Д.Тименчика, А.К.Жолковского. Выявление мотивов и лейтмотивов творчества поэтов шло с опорой на методологию мотивного анализа Б.М.Гаспарова и порождающую поэтику А.К.Жолковского и Ю.К.Щеглова. В конкретных вопросах был учтён научный опыт Г.О.Винокура, А.Б.Пеньковского, Ю.И.Левина, Дж.Смита, Ю.Б.Орлицкого, О.И.Федотова, О.А.Проскурина, И.А.Пильщикова, О.А.Лекманова, М.В.Безродного и других.

Использованная в работе методология по поиску и выявлению источников не имеет отношения к теории интертекстуальности в том её изводе, который допускает произвольное отражение любого текста в любом. По нашему убеждению, тексты связаны с предшествующими обусловленно, и задача исследователя состоит в обнаружении этой реально существующей, исторически и культурно мотивированной, материально выраженной связи.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Поэтические стратегии О.Чухонцева, А.Цветкова и С.Гандлевского при всем их индивидуальном своеобразии основаны на глубоком знании русской поэтической традиции. Вне понимания всего богатства этих культурных связей их поэзия не может быть воспринята адекватно. Творчество каждого из них является уникальным и, вместе с тем, закономерным связующим звеном между русской поэзией XVIII-XX веков и художественными новациями рубежа XX-XXI веков.

2. И в советское, и постсоветское время позиции авторов были обособлены по отношению к главенствующим социокультурным явлениям. В 1970-80 годы все трое в той или иной степени стремились дистанцироваться от советской литературы, особенно в её официозных проявлениях. В 1990-2000 годы позиции Чухонцева, Цветкова и Гандлев-

ского не совпадают с влиятельными тенденциями в современной поэзии, развивающейся в условиях постмодернистской ситуации. В соответствии с традицией «старой школы» русской литературы эти авторские позиции вняты и основаны на эстетико-этической аксиологии.

3. Ориентация на классическую культурную традицию видна в творчестве авторов уже на формальном уровне. Несмотря на разнообразие используемых версификационных техник, подавляющее большинство их произведений написано в рамках силлаботоники. Из пяти классических метров у поэтов первенствует традиционный для русского стиха ямб, а из ямбов – пятистопный.

Следование традиции в творчестве каждого из трёх поэтов не исключает и обращение к стиховым и стилистическим новациям, что проявляется у каждого индивидуально. Чухонцев одновременно с силлаботоникой активно разрабатывает область тонического стиха, в первую очередь – акцентного, Цветков обращается к силлабике, Гандлевский нередко использует неравностопный стих. Стиль Цветкова отличается внешней яркостью, подчас экстравагантностью. Слог Чухонцева основан на сложно и тонко организованной тесноте стихового ряда, полускрытом семантическом мерцании стилистически различных лексем и выражений. Лексико-фразеологическая палитра Гандлевского восходит к формулам поэзии золотого и серебряного веков, помещённых при этом в осовремененные и нетривиальные контексты.

4. Связь с традицией проявляется и в присутствии у всех трёх авторов образа лирического героя. Лирический герой Чухонцева открыт опыту как русской, так и мировой культуры и остро ощущает присутствие сверхреальности. Ему свойственна позиция духовной критики своего времени и самого себя, глубоко укоренённой в русской литературе XVIII–XX веков. Лирический герой Цветкова «космополитичен», его занимают общефилософские проблемы смертности всего живого и вечной жизни, преодоления категории времени человеческим сознанием, тематика богоискательства и богоборчества. Лирический герой Гандлевского обитает в советском хронотопе, детально знает эту реальность, но отгораживается от чуждых ему образа жизни и ментальности личными переживаниями и непонятным большинству его соотечественников культурным бэкграундом.

5. Анализ индивидуальных поэтик позволил определить генезис формы, стилистики и семантики многих произведений авторов, тяготение поэтов к определённым жанровым канонам: для Чухонцева это героический эпос, для Цветкова – ода, для Гандлевского – элегия.

6. Поэтика каждого из авторов отличается богатством и нередко – неожиданностью синтеза определённых культурных ингредиентов. Фундаментом подтекстового пласта поэтики Чухонцева является русская классическая поэзия конца XVIII–XIX веков с отдельными мощными влияниями классиков модернизма. Его поэтическая стратегия может быть обозначена как скрыто новаторская. Цветков по формальным признакам из всех троих наиболее близок постмодернизму, но в целом остаётся в рамках модернистского дискурса, его художественная система являет собой редкий в современной поэзии пример своеобразного неомодернизма. Гандлевский ориентируется на достижения золотого века, опыт отдельных представителей модернизма и избранных старших современников. Его консервативно-охранительную поэтику уместно квалифицировать как неотрадиционалистскую.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования её результатов и выводов в лекционных курсах по истории русской литературы XIX–XX веков, спецкурсах и семинарах, в школьном преподавании для углублённого изучения сложившейся в современной русской литературе поэтической ситуации.

Общие выводы исследования и содержащийся в нём проанализированный обширный свод конкретных примеров переосмысления и творческой переработки авторами традиции могут оказаться полезными при подготовке комментированных изданий стихов О.Чухонцева, А.Цветкова и С.Гандлевского.

Апробированная в работе методика анализа поэтических текстов, совмещающая в себе историко-культурный, генетический, типологический и стиховедческий подходы, может быть применена при изучении творчества других представителей современной русской поэзии. Выводы работы могут использоваться при общем исследовании литературного процесса рубежа тысячелетий.

Материал диссертационной работы и развитые в ней идеи внедрены в учебный процесс при чтении авторских курсов для студентов-филологов Казанского (Приволжского) федерального университета: «История русской литературы XX века», «Актуальные проблемы современной литературы», «Основные тенденции развития современной русской поэзии», «Стиховедение», «Современная русская критика».

Апробация работы. Положения исследования апробированы при чтении лекций в КГУ, университетах Швейцарии (Фрибург – 2001) и Федеративной республики Германии (Гиссен – 2004).

Основные идеи работы изложены в выступлениях на конференциях различного уровня: *международных* «Литература: миф и реальность» (Казань, КГПУ, 24-25 мая 2004), Международная научная конференция, посвящённая 200-летию КГУ (Казань, КГУ, 2004, 4-6 октября), «Магический реализм: теория и художественная практика» (Польша, Институт теории, театра и информационных систем, Лодзь, 2004, 6-9 декабря), «Русская словесность в контексте мировой культуры» (Москва, фонд Ф.М.Достоевского, 2004, 15-19 декабря), Международная научная конференция, посвящённая 50-летию журнала «Вопросы литературы» (Москва, 2007, 19-20 июня), Международная филологическая конференция к 45-летию М.И.Шапира (Москва, МГУ, 19-20 октября 2007), «Новая российская драма» (Казань, КГУ, май 2008), IX Международная конференция «Славянский стих: стиховедение и лингвистика» (Институт русского языка им. В.В.Виноградова РАН, Москва, 23-29 июня 2008 г.), «Синтез документального и художественного в литературе и искусстве» (КГУ, 2008); на *всероссийских конференциях* «Христианская история и культура на пороге третьего тысячелетия» (КГУ и Казанская духовная семинария, 2000, 3-5 октября), «Номо scribens. Литературная критика в России: поэтика и политика» (Казань, 29 сентября – 2 октября 2008), «Стиховедческие чтения в РГГУ» (Москва, РГГУ, 14-15 декабря 2009); на *итоговых научных конференциях КГУ* (Казань, февраль 2001-2011 гг.).

Публикации. Содержание работы отражено в 46 статьях автора (из них 12 статей опубликованы в журналах, входящих в перечень ВАК РФ), в авторской и коллективной монографиях и в учебном пособии (см. список литературы).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы, рассмотрено состояние её научной разработанности, определены цель и содержание поставленных задач, представлена методология исследования, раскрыты научная новизна и практическая значимость работы.

Первая глава «Поэтика Олега Чухонцева: скрытое новаторство» посвящена целостному анализу творчества одного из крупнейших представителей старшего поколения современных русских поэтов.

В начале главы, состоящей из девяти параграфов, представлены особенности творческого пути автора. Констатируется, что целостное понимание значения и уровня деятельности Чухонцева за полвека работы в русской литературе не достигнуто и научно не описано.

В § 1 анализируются *стиховые формы*, используемые поэтом.

Всего на период 1959-2009 годов приходится 192 произведения автора – стихотворения и поэмы. К силлабо-тонике относится подавляющее большинство текстов – 160. Внутри неё абсолютный лидер – ямб – около половины от общего числа произведений. Заметно преобладание пятистопного, самого ритмически разнообразного из ямбических размеров, над четырёхстопным, более традиционным.

Чухонцев в основном действует в рамках единожды выбранной системы стихосложения, но в его формальных пристрастиях видна отчётливая эволюция от привычных силлабо-тонических форм к неоклассическим и всё более сложным примерам дольника и акцентного стиха. В целом, Чухонцев отдаёт предпочтение силлабо-тонике. Обращаясь к традиционным размерам, он активно работает с семантическим ореолом той или иной устойчивой формы – известные стиховые структуры подвергаются творческой обработке. Автор более склонен к ритмическим, нежели метрическим новациям. Он не чужд любым формальным приёмам, вплоть до экстравагантных, но использует их избирательно и с осознанием их уместности в каждом конкретном случае.

Фоника используется Чухонцевым довольно активно, но явно фонических стихов, где звук преобладает над смыслом, у него нет, поскольку подобная открытая, бросакая экспрессивность не вписывается в его художественную систему.

Не замыкаясь в рамках какого-либо одного рифменного принципа, Чухонцев обращается к точной и неточной, стёртой и изысканной, неброской и запоминающейся омонимичностью рифме. В силлабо-тонике автор использует разные типы рифмы, предпочитая точную. В тонике его рифма становится значительно более разнообразной. Следом за метрико-ритмической «расшатанностью» в дольнике и акцентном стихе его рифма также уходит от классичности. Редки у Чухонцева стихи, целиком построенные на изысканных, богатых или каламбурных рифмах, причём они относятся к позднему творчеству поэта. В целом любой способ рифмования и вообще рифма как таковая для поэта – не догма. При желании и в соответствии с решением той или иной художественной задачи он выбирает необходимый ему приём, либо вообще отказывается от рифмы, перенося внимание на чередование мужских, женских или дактилических клаузул.

Строфика Чухонцева на фоне интереса к семантическому ореолу метров и ритмическим экспериментам выглядит более консервативной. В его текстах отсутствуют такие формы, как сонеты, октавы и строфы одического типа (от десяти- до шестнадцатистиший), лишь в позднем творчестве встречается единственный случай терцин. Около 30% его стихов – астрофические, в большей части остальных используются наиболее распространённые формы катренов (АбАб, АБАБ, аБаБ), нечастые шестистишия (ААбВВб) и единичные восьмистишия (ААбВГГбВ). На протяжении всего своего творческого пути поэт довольно редко обращается к заведомо сложным строфическим формам, причём все эти случаи отчётливо индивидуальны. Экстравертность выразительных средств, настраивающая читателя на специфическое восприятие текста с форсированной версификационной значимостью, поэзии Чухонцева в целом не свойственна.

Чухонцев проявляет интерес к выразительным особенностям графики стиха. Однако экспериментов ради них самих у него нет. В подавляющем большинстве случаев поэт соблюдает пунктуацию в соответствии с правилами грамматики, но с первых же стихов не придерживается традиционного правила начинать каждую строку с заглавной

буквы. В отдельных случаях при имитации потока сознания (обычно персонажа) автор отказывается и от знаков препинания, и от заглавных букв. Почти все эти примеры встречаются в четырёх- и пятистопном ямбе. В Я4 и особенно в Я5 автор использует преимущественно длинные синтаксические периоды – поток сознания может быть эффективно передан именно такой структурой. Часто применяется им интонационная разбивка астрофических произведений на «абзацы» и колоны. Для передачи специфической интонации и подчёркивания типа речи Чухонцев оперирует различными приёмами варьирования графики. В целом она у поэта «умеренно либеральна». В зависимости от художественной задачи он может графически организовать стихи как вполне традиционно, так и подчеркнуто оригинально.

Анализ стиховых форм Чухонцева показывает, что он придерживается общего принципа по неявной, имплицитной трансформации предшествующей поэтической традиции. Форма преобразуется им не извне, а изнутри, и характер этих изменений раскрывается перед реципиентом зачастую не сразу, а лишь после вчитывания в текст.

В § 2 главы рассматривается *стилистика* произведений Чухонцева.

Чухонцев ценит многосмысленность поэтической речи. Неоднозначность в его поэзии обычно достигается не при помощи сложной метафорики или откровенной центонности, а игровым, контекстуальным и неброским переосмыслением узуальных значений слов и устойчивых языковых конструкций. Словарь поэта широк и включает в себя едва ли не все стилистические пласты русского языка: церковнославянизмы, древнерусскую, архаичную лексику и словоформы, фольклорные формулы и слова, диалектизмы, просторечные выражения, современную разговорную речь, элементы аргота, жаргонов, профессиональные и научные термины, философские и религиозные понятия. Нижняя граница стилистического спектра поэта проходит не по обценной лексике, а по грубо-просторечным выражениям и эвфемизмам русской экспрессивной фразеологии. Используя конструкции возвышенного толка, свойственные прежним эпохам и потерявшим своё былое значение жанрам, автор маскирует их традиционность и риторичность. Архаизированная лексика у Чухонцева лишена декоративности. Обычно она употребляется дозированно, создавая подспудный эффект торжественности, а иногда и трагичности повествования. Изредка автор использует раритетные словоформы, – их семантика остаётся прежней, но вследствие их устарелости и книжности, а также под влиянием контекста они могут приобретать оттенок иронии. Стилистическая широта и пестрота не превращаются у Чухонцева в эклектику. Разнородные слова и выражения искусно сплавляются им в единое целое, «заряжают» друг друга своей семантикой и стилистикой, создавая уникальный эффект смысловой неоднозначности, а тот в свою очередь провоцирует эмоциональное богатство восприятия у читателя. Культурная насыщенность отдельного слова и «измельчённость» исходного художественного материала органически сочетаются у Чухонцева с видимой естественностью и непреднамеренностью конкретного поэтического высказывания.

Чухонцев широко пользуется антитезами и оксюморонами. Подобные примеры есть в подавляющем большинстве его сочинений, а в отдельных текстах их число достигает нескольких десятков. Оксюморон у Чухонцева – кратчайший и наиболее компактный способ сгущения семантики, микширования стилей и возможность порождения принципиально нового смысла. Стилистическая и смысловая контрастность создаёт эффект движения мысли и чувства, драматизм, столь важный для мироощущения поэта, и его специфическую иронию. Оригинальные оксюмороны инкорпорируются в текст на правах привычных, устойчивых словосочетаний и при беглом чтении не всегда заметны: *пустырь мирозданья, родная чужбина, храня недвижный бег, бездвижное поползновение, смердящее благоуханье* и т.д. Иногда подобные словосочетания антитетичны и

семантически, и стилистически, при этом ведущая лексема обычно та, что относится к «высокому штилю». Стилистика и интонация автора поддерживаются неброской полисемантической его лексикой и фразеологии, а также контекстуально возникающими ассоциативными связями между единицами текста.

Чухонцев не чужд языковой игре. В целом его творчество не слишком богато внешними, бросающимися в глаза примерами игры слов, но они подчёркивают общий художественный принцип поэта – сопоставления разных контекстуальных значений лексем или фразеологических сочетаний. Авторский игровой метод базируется на двух основных приёмах. Во-первых, это тесно связанный с контекстом каламбур. Во-вторых, это яркая игра слов, выделяющаяся на фоне традиционного стиха и с необходимостью становящаяся квинтэссенцией конкретной поэтической идеи. Расхожие фразеологизмы, попадая в фокус авторской рефлексии, переосмыслиются и выполняют функцию смысловых сгустков, порождающих семантику того или иного стиха. В основном Чухонцев использует каламбуры, построенные на обыгрывании фразеологизмов, штампов или афоризмов. Игровые приёмы у Чухонцева не служат созданию самоценного комического эффекта. Поэтическая игра и веселье у него напрямую не связаны. Игра слов у Чухонцева демонстрирует общую тенденцию всякой поэтической речи – стремление создавать полисемантические сообщения.

Автор обращается к так называемым словам-сигналам. В поэтике Чухонцева их удельный вес высок. Ёмкая лексема или короткое словосочетание (*мирозданье, тщица, молчанье, память, дух*), формально выполняя функции микроцитаты, по степени компрессии семантической и историко-культурной информации становятся глубоким подтекстом. Большая часть устойчивых лексем у Чухонцева обозначает либо внутренние состояния субъекта, либо философские категории. Так, *молчанье* понимается у поэта не столько как «молчание конкретного человека в конкретной ситуации», сколько как драгоценное состояние причастности лирического героя к духовной тайне.

Около трети всех стихов Чухонцева имеют заглавия. Изредка это прямые либо иронические указания на жанровый ориентир. Чаще в название выносятся имя главного героя стихотворения, ключевой образ или мотив. Небольшая группа названий – неоднозначные, иногда игровые или каламбурные. В целом Чухонцев, как и большинство современных поэтов, не стремится фокусировать читательские ассоциации и ожидания посредством заглавий.

В синтаксисе Чухонцева прослеживается вектор развития от простого к сложному. В его ранних стихах предложение может равняться одной-четырёх строкам, не выходя за пределы двуступиши или катрена. Со второй половины шестидесятых поэт чаще использует длинные сложносочинённые и сложноподчинённые предложения, растягивающиеся на десятки строк. Отдельные его произведения, преимущественно написанные пятистопным ямбом, представляют собой гигантские, потенциально бесконечные предложения («И кафель и паркет – а где уют...», «а если при клонировании...», поэма «Из одной жизни. Пробуждение»). Подобный синтаксис характерен и для поэмы «Однофамилец. Городская история», где ветвящиеся предложения воплощают поток сознания героя. В синтаксисе, как и в других проявлениях формы, Чухонцев демонстрирует интерес к широкому инструментарию, который он использует по мере необходимости, не отдавая предпочтения какой-либо одной технике.

В § 3 анализируются **основные мотивы** автора. Один из важнейших принципов художественного письма Чухонцева – повышенный интерес к выработке индивидуальных лексических, синтаксических и образных формул, выражающих устойчивые мотивы и лейтмотивы автора, иные из которых существуют на протяжении полувека. Такая особенность поэтики – вариации инвариантов – приводит к усилению автоцитатности.

Неустанное возвращение к пройденному на разных витках творчества связано с адогматизмом мышления автора: мотивы и темы существуют в художественном мире Чухонцева в динамике, постоянном драматическом напряжении и развитии.

Сущностно важные смысловые комплексы поэта объединяются обращением к всеобщему и пониманием скромной роли частной судьбы в макрокосме. Это не означает отказ от личного, индивидуального бытия, – значимость своей жизни и своего душевного и духовного опыта мыслится лирическим героем в контексте Бытия. К устойчивым мотивам Чухонцева относятся следующие:

- 1) дорогие приметы родного дома, ушедшего в прошлое старопосадского уклада;
- 2) утрата чувства Дома в урбанизированном, стандартном социуме;
- 3) отчуждённость людей друг от друга в рамках современной цивилизации и в то же время их связанность общим тягостным положением;
- 4) трудное, но неизбежное родство, прирастание к родине;
- 5) прозрение непреходящего в обыденном и тленном;
- 6) вопрошание как отказ от догматизма, окончательности суждений и признание своей ограниченности;
- 7) тревожный праздник жизни – материальное, плотское и чувственное при своей вызывающей роскоши тленно;
- 8) Божий мир в конечном итоге нейтрализует трагедию.

Любой устойчивый образ, мотив или тему в художественном мире автора можно рассматривать как автоцитату; есть случаи буквальных или довольно точных воспроизведений отдельных формул. Значительное число повторяющихся из года в год общих мотивов у Чухонцева свидетельствует и о прочности поэтического универсума автора, и о его повышенной структурности: все элементы художественной системы поэта взаимосогласованы и взаимообусловлены. Цитируя себя, Чухонцев апеллирует к восприятию читателя, способного по одной характерной формуле восстановить общий контекст творчества поэта и освежить в памяти существенно важные для автора мотивы, образы и темы.

Композиция (§ 4) стихотворений Чухонцева разнообразна. Вектор развития повествования идёт от изображения сравнительно спокойного, иногда статичного состояния к эмоциональному взрыву. Это могут быть сугубо сюжетные сочинения и стихи с внутренним сюжетом. Есть и ряд равновесных произведений – подступ-кульминация-успокоение/мнимое успокоение. Встречаются стихи, построенные на вариации одного образа или мотива, формально «статичные». В целом на протяжении творческого пути автора однозначно не прослеживается его стремление к тому или иному типу композиционного построения произведений. Это можно объяснить живым интересом поэта к работе с множеством жанров, каждый из которых требует своей композиционной структуры.

Принципиально важным понятием для понимания не только стилистики Чухонцева, но и общих принципов его поэтики оказывается **прозаизация поэзии (§ 5)** – и стиха, и стиля. Для него, как и для многих русских поэтов постпушкинской эпохи (П.Вяземского, Н.Некрасова, В.Ходасевича и др.) понятие «проза» в стихах – не «презренный бытовой сор, недостойный стать предметом поэзии». В некотором смысле для автора «проза» оказывается в чём-то предпочтительней возвышенной и пафосной «поэзии». В поэтике Чухонцева прозаизация означает следующее:

- введение в текст примет реальной жизни, ценных самих по себе, точно увиденных и переданных подробностей существования;
- обозначение признаков стабильности и уюта в окружении враждебного мира;

– утверждение зрелости, трезвого, взрослого взгляда на жизнь без иллюзий и максималистского разочарования, ёмко выраженный душевный опыт, приобретаемый по мере роста поэта и не отвергающий поэтичность как таковую.

Микроцитатности в творчестве автора посвящён § 6 первой главы. Поэзия Чухонцева произрастает на богатой культурной почве. Ряд имён русских поэтов, аллюзии на которых встречаются в его стихах, велик. Фактически в него входит вся русская поэтическая традиция, начиная со старой отечественной словесности, в первую очередь – с наследия XVIII века. Основная чухонцевская «номенклатура» такова: И.Барков, Г.Державин, И.Долгоруков, В.Жуковский, П.Вяземский, К.Батюшков, П.Катенин, А.Пушкин, А.Дельвиг, Е.Боратынский, Ф.Глинка, Н.Языков, И.Козлов, А.Полежаев, В.Филимонов, М.Лермонтов, Л.Мей, К.Павлова, Н.Некрасов, А.К.Толстой, Ф.Тютчев, А.Фет, Я.Полонский, А.Апухтин, К.Случевский, И.Бунин, И.Анненский, К.Бальмонт, Вяч.Иванов, Саша Чёрный, А.Блок, Н.Клюев, С.Есенин, В.Маяковский, Н.Гумилев, О.Мандельштам, А.Ахматова, В.Ходасевич, Б.Пастернак, М.Кузмин, Г.Иванов, Н.Заболоцкий, Н.Тихонов, И.Сельвинский, М.Цветаева, А.Тарковский, М.Петровых, Г.Оболдуев, С.Липкин, Л.Мартынов, Б.Слуцкий, Д.Самойлов, Ю.Левитанский, Б.Чичибабин, Б.Окуджава, Е.Евтушенко, А.Вознесенский, Н.Рубцов, В.Соснора, И.Бродский, Л.Лосев, А.Кушнер, В.Коркия, О.Хлебников. Из мировой литературы соответственно можно назвать следующие имена: Гомер, Вергилий, Авсоний, Данте, У.Шекспир, И.Гёте, Ф.Шиллер, Д.Китс, Р.Фрост, Э.-Л.Мастерс, О.Вациетис. Чухонцев заходит и в параллельные области прозы и религиозно-философской мысли (Н.Гоголь, Л.Толстой, А.Чехов, В.Набоков, М.Булгаков, Б.Шергин, П.Чаадаев, К.Леонтьев, В.Розанов).

При всем богатстве подтекстового пространства своей поэзии автор не склонен выставлять напоказ литературную и металитературную проблематику, поскольку «постмодернистская» цитатная наглядность воспринимается им либо как моветон, либо как слишком простой приём, либо как узкоцоховое явление.

Поэтический мир Чухонцева во многом автобиографичен, причём личностные мотивы у поэта сложно сплавлены с литературными. Реальная жизнь в его стихах воспринимается сквозь призму культуры, а культура поверяется реальной жизнью. Цитата, имя определённого творца или некий артефакт вводятся в текст обычно тогда, когда они мотивированы психологически точно воссозданной реальной ситуацией, автобиографическими реминисценциями или используются для подтверждения того, что жизнь подражает искусству либо наоборот. Приметы же «литературности» в чистом виде подаются, скорее, иронически-негативно. Степень изменения чужого слова у поэта высока, прямые цитаты у него редки. Обычно происходит значительная трансформация первоисточника: возникают изменение размера или строфики, лексико-фразеологические модификации, ритмические вариации метрического инварианта и т.д., потому выявление подтекстов у Чухонцева требует большего внимания, чем у цитатных «экстравертов». В работе представлены примеры выявления подтекстов в конкретных произведениях и в разных текстах, связанных аллюзиями на одного автора.

Авторская техника по работе с материалом поэтической традиции нетривиальна. Если поэт избирает известный размер, то или учитывает историю его семантического ореола, или связывает данную форму стиха с необычной для него семантикой, или, сохраняя аллюзии на исходный образец, изменяет размер и уходит от очевидных подтекстов. Последние два способа работы с чужим словом сложны, из современных поэтов их применяют немногие.

Стихи Чухонцева с использованием **макроцитатности** (§ 7) условно можно разделить на три типа. Либо поэт отталкивается от некоей устойчивой формальной

структуры, обыгрывая метрику, размер, строфику первоисточника или ряда первоисточников, либо опирается на определённую жанровую традицию (или на несколько жанров сразу), либо комбинирует оба типа макроцитатности, работая и с характерной формой, и с определённой семантикой.

В § 7 представлен анализ двух стихотворений разных периодов: «Дельвиг» (Ам4 аа, 1962 г.) и «А березова кукушечка зимой не куковат...» (Х8аа, 2002 г.). Работа Чухонцева с семантическими ореолами показывает, что ассоциативная культурная связь с памятью метра отчётливо осознаётся поэтом. Каждая устойчивая стиховая форма для него – источник мотивов, образов и тем, своеобразный культурный транслятор. Получаемое из него сообщение переосмысливается автором оригинально. Подобным образом он использует и жанровые структуры. Проанализированные стихи так или иначе учитывают жанровую традицию: «Дельвиг» – романса и баллады, «А березова кукушечка...» – литературной обработки фольклорной песенной интонации. Но в них игра с жанром не становится структурообразующей. В то же время значительное число стихов Чухонцева сознательно создаётся на фоне определённого жанра.

Жанровое мышление в современной поэзии явление довольно редкое. В этом отношении стихи Чухонцева представляют собой особый случай: поэт регулярно обращается к широкому жанровому спектру. Но результаты метаморфоз традиции таковы, что источники того или иного его сочинения зачастую бывают неочевидны. В случае Чухонцева нащупывание жанровой основы произведения помогает найти к нему смысловой ключ. Определив исходный жанр (и вообще первоисточник), исследователь сможет более адекватно прочесть авторское послание.

Основные жанры, используемые и трансформированные автором, таковы: псалом, ода («Пусть те, кого оставил Бог...», «Чаадаев на Басманной»), эпилий («– Кыё! Кыё!...», «Вальдшнеп»), элегия («...Я слышу, слышу родину свою...», «Дом» – здесь есть выход и на героический эпос, «Еще элегия» – в последнем случае имеются также черты рондо), эклога («На окраине кладбища, где начинается поле...» – здесь присутствуют также элементы элегии и идиллии), идиллия («Актинидия коломикта так оплела...»), инвектива, сатира («И кафель, и паркет – а где уют...», «...А в той земле, где Рыбинское море...», «а если при клонировании...»), послание («Булат, Камил, Фазиль...», «По артистической привычке...»), похвальное слово («Похвала Державину...»), эпиграмма («Мера такая: два на три аршина...»), баллада («На ташкентской бойне», «Напоминание об Ивике», «Военный билет № 0676852»), песня («Махаробе-ли»), драматический диалог («Поэт и редактор»), бурлескная ирои-комическая поэма («Прощанье со старыми тетрадами...»), скомороший раёк, старина («Осажденный»), былина («Илья»), духовный стих («Я из темной провинции странник...»), описательная поэма («Закрытие сезона. Descriptio»), социально-психологический роман («Однофамилец. Городская история»), антология, хроника, героический эпос и роман-эпопея («Свои. Семейная хроника») и даже рэп («Это проза сирости, старости...»).

В работе проанализированы пять репрезентативных произведений автора: три образца лирики, переосмысляющие такие важные для русской поэтической традиции жанры, как ода («Чаадаев на Басманной», 1967 г.), бурлескная ирои-комическая поэма («Прощанье со старыми тетрадами...», 1976 г.) и элегия («Дом», 1985 г.), а также два лироэпических сочинения («Однофамилец. Городская история», 1976, 1980 гг. и «Свои. Семейная хроника», 1982 г.). Чухонцев – один из немногих современных поэтов, давший значительные образцы поэмы, и в каждой из них прослеживается та или иная трансформированная жанровая основа.

Анализ трёх лирических произведений автора позволяет заключить, что Чухонцев, глубоко зная генезис и историю каждого жанра, использует данные структуры не

консервативно, новаторски совмещая их традиционную смысловую наполненность с иными художественными образованиями. Так, ода в «Чаадаеве на Басманной» естественно синтезируется с псалмом и социально-философской инвективой, ироикомиическая поэма в «Прощанье со старыми тетрадями...» одновременно оказывается вариацией инфернальных дантовских мотивов и отчасти металитературным ироническим сочинением, а элегия в «Доме» срastaется с гомеровским в своей основе героическим эпосом.

Лирозэпике Чухонцева посвящён § 8. Для поэта с устойчивым интересом к эстетическому выражению жизненного опыта индивида в тесной связи с жизнью коллектива естественно стремление к общей лироэпичности творчества. В этом смысле предельно обобщённым жанровым полюсом притяжения для него выступает эпос, в особенности – героический, для которого принципиальна тема преодоления грандиозных трудностей и противостояния хаосу и распаду. Сюжет героической борьбы отчётливо воплощается в «Своих», но и «Однофамилец» реализует специфический вариант традиционно эпического начала, так редко возникающего в чистом виде в русской поэзии последней трети XX века.

В работе рассматриваются мотивно-образная структура, стиль и композиция лироэпических сочинений поэта, а также связи этих уровней художественного текста с жанровой традицией, стиховой формой и с подтекстовым пластом.

«Однофамилец», намеренно построенный по принципу «ничтожного» социального анекдота, достигает глубокой символичности, художественно убедительно представляя тип человека эпохи застоя, и становится поэтическим исследованием проблемы утраты личности, взаимозаменяемости людей. Анализ поэмы привёл к общему выводу, что эпичность Чухонцева – не только неспешная, «прозаизированная» манера повествования и историческая дальнзоркость, но и умение вобрать в себя, обостренно личностно, эмоционально выразить жизненные итоги множества разных судеб, раскрыть их индивидуальность и обобщить отдельные экзистенции до уровня единого национального опыта. Сгустком такого опыта и видится в русской поэзии «Однофамилец», синтезирующий лироэпичность с достижениями социально-психологического романа, как русского классического, так и западного модернистского типов.

«Свои» – единственная поэма Чухонцева, где откровенно представлена автобиографическая основа повествования. При этом точки зрения рассказчика и автора-персонажа в сочинении сменяют одна другую. Поэма в идейном смысле зеркальна по отношению к предыдущей. Она обращена не на исследование убожества быта и тёмных глубин духа современного человека, искорёженного урбанистической цивилизацией, тоталитарным и постиндустриальным обществом, а на изображение здорового человеческого начала, растущего и укрепляющегося в антигуманных условиях. Образ певца в поэме нигде не выделяется на общем фоне, по большей части он вообще отступает на задний план, его судьба ничуть не важнее судеб всех других персонажей. Но поскольку физически он существует благодаря жизни рода, то и род оказывается ожившим в поэтической вечности благодаря своему единственному представителю, обладающему даром стихотворца. В «Своих» автору удалось дать естественный и редкий в постпушкинской поэтической традиции пример полного снятия романтической в генетическом плане оппозиции поэт/толпа. Против подобных тенденций и выступает Чухонцев, как вообще в творчестве, так и в «Своих».

Анализ поэм показывает, что помимо интереса к повествовательности поэт рассматривает большую поэтическую форму и как специфическое поле версификационных экспериментов, где необходимо достижение стиховой новизны. В «Однофамильце» реализуются и сложная работа с синтаксическими структурами, и комбинаторика прямой и

косвенной речи, и техники потока сознания. В «Своих» синтаксис, напротив, подчёркнуто прост и во многом стилизован под фольклор, но при этом осуществляются скрытые изошрённые эксперименты с ритмикой (четырёхстопный хорей местами можно прочесть по схеме трёхстопного дактиля) – у многочисленных предшественников Чухонцева, использовавших этот тип строфики, подобных ритмических экспериментов нет.

В § 9 анализируется *лирический герой Чухонцева*. Позиция лирического субъекта автора – позиция зрелости, ответа за всех и вся. Не случайно стихи поэта густо населены десятками персонажей – от начальника милиции в отставке из раннего стихотворения до деревенского дурачка Кыё-Кыё из сочинения последних лет. У лирического героя Чухонцева при всём его очевидном глубоко национальном мироощущении нет тяги к душевному самообнажению. В то же время в эпоху, когда прямое выражение чувств в искусстве воспринимается как рискованное занятие, поэт не теряет доверия к эмоциям. К каким бы обобщениям, абстракциям и подтекстам ни прибегал лирический субъект по ходу высказывания, катализатором произведения всегда становится нечто конкретное, будь то молниеносная мысль или душевный порыв, визуальное впечатление или тактильная реакция. Авторский поэтический импульс обычно открыт для его восприятия, благодаря чему можно понять либо догадаться, что побудило автора взяться за перо. Чухонцев чутко воспринимает экзистенциальный опыт других и ждёт от читателя того же по отношению к собственному.

В *выводах по главе первой* подводятся итоги исследования поэтики Чухонцева. Сущностная особенность поэтического метода Чухонцева такова: быт и бытие для него одинаково важны, они нераздельны и в то же время неслиянны. Без чувства бытия быт превращается в бессмысленную и бездуховную житуху, но без вживания в быт бытие оказывается бесплотным и бездушным. Органическое сочетание одинаково пристально-интереса к быту и бытию в рамках единого творческого процесса – редкий феномен. Чухонцев на разных уровнях – от языкового до предметного – прозаизирует и психологизирует стихи, стремясь сделать образный ряд произведения последовательно реалистичным. Точно увиденная, осмысленная, прочувственная и воплощённая конкретика всегда сочетается у него с неявной символичностью и метафизичностью. Это возможно лишь при глубоком знании культурной традиции и творческом отношении к ней.

На основе анализа конкретных текстов вырисовывается общий принцип работы поэта с традицией: чужое слово (в широком смысле) воспринимается автором критически и существенно трансформируется на формальном или семантическом уровне. В итоге рождается либо диалог с традицией на равных, либо полемика с предшественниками, в отдельных случаях доходящая до отвержения их культурных форм, смыслов или убеждений. Всякий раз такая стратегия неафишируема, её можно ощутить лишь при медленном чтении. Анализ показывает, что сложная цитатная техника Чухонцева на много лет вперёд предвосхитила самые смелые эксперименты «центонистов» новой волны. Чем известнее используемый автором претекст или чем он хронологически ближе к тексту-реципиенту, тем рассредоточеннее в нём представлен. Напротив, малоизвестные произведения проявляются в позднейшем тексте более отчётливо. Доминантная черта художественного метода Чухонцева – максимальное притушёвывание литературности в стихах. Отдельно взятое стихотворение поэта цельно, замкнуто и в принципе самодостаточно. Автор не готов жертвовать эмоциональностью воздействия на читателя ради создания впечатления литературной изошрённости своих произведений. Их художественная изысканность подаётся так, что становится неочевидной. Но её выявление позволяет увидеть многие важные смысловые пласты, иногда заставляя воспринять сочинение иначе, чем при прямом эмоциональном прочтении.

Поэт мыслит широкими историко-культурными категориями и ставит перед собой сложные художественные задачи. Многие его произведения представляют собой своеобразно преображённые и завуалированные «конспекты» той или иной поэтической традиции – определённой жанровой структуры, устойчивой стиховой формы, творчества конкретного автора или группы авторов. Художественные эксперименты Чухонцева с каждой конкретной структурой единократны. Следствиями такой практики становятся как компрессия объема сочинений (ода может сжаться до нескольких четверостиший, ирои-комическая поэма – до полутора сотен строк, а героический эпос – до пяти-сот), так и их относительно малое число. Из традиции извлекается квинтэссенция всего семантически важного и обладающего мощным кумулятивным эффектом. Полученный сухой остаток смыслов органически модернизируется – происходит существенная метаморфоза исходного материала. Эта трансформация обычно имеет внешний вид мотивно-образной, а иногда и стиховой прозаизации с введением конкретных, бытовых, автобиографических, психологически и хронологически точных подробностей. В итоге произведение может выглядеть вызывающе «простым», поскольку намеренно не представляет напоказ свою сложную генетику и семантику.

Чухонцев отчасти опирается на опыт Пушкина, который создавал своего рода ускоренный и усложнённый «конспект» ряда литературных традиций (прежде всего, западноевропейской) на русской культурной почве. Автор усваивает и опыт Мандельштама по созданию сильно уплотнённого многосмысленного поэтического слова. Однако поэту свойственно как глубокое знание традиции, понимание и вчувствование в неё, так и самостоятельно-полемическое отношение к предшественникам. Он сознательно не наследует ни квазипушкинской гармонической «гладкости» стиля, ни позднемандельштамовской герметичности.

Выявление особо самостоятельного отношения к традиции позволяет отклонить представления о Чухонцеве как о поэте-консерваторе – он последовательный преобразователь или, по формуле Т.Бек, «архаист-новатор», но это новаторство не революционно-авангардного, а скрыто-эволюционного склада.

Достигнутый автором поэтический результат обычно обладает уникальным эффектом, если говорить о его отношениях с потенциальной читательской аудиторией. На поверхностном уровне восприятия многие стихи Чухонцева могут показаться реалистически и психологически точным, но не выходящим за рамки видимой конкретики и эмпирического жизненного опыта поэтическим бытописанием. Пристальное прочтение позволяет увидеть в них неявные историко-культурные и литературные связи и заставляет читателя искать конкретные переключки с теми или иными именами и текстами. Наконец, выявление общих принципов взаимоотношений автора с предшественниками помогает оценить масштаб его духовного горизонта, охватывающего всю мифопоэтическую традицию – от античности до художественных новаций наших дней.

Вторая глава «Поэтика Алексея Цветкова: неомодернизм» посвящена целостному анализу творчества одного из ведущих поэтов поколения, вошедшего в литературу в конце 1970-х годов.

В начале главы описывается восприятие творчества Цветкова в контексте современной русской литературы за последние двадцать лет, которое было неоднозначным. Глава состоит из восьми параграфов.

В § 1 изучаются *стиховые формы*, используемые поэтом.

Цветков – один из немногих современных русских поэтов, кто применяет в своем творчестве все основные для отечественной поэтической традиции системы стихосложения: тонику, силлабо-тонику, силлабику и верлибр. В то же время статистические данные позволяют заключить, что степень интереса автора к каждой системе различна.

Метрический репертуар семи книг стихов Цветкова выглядит следующим образом. Общее число текстов – 599. Силлабо-тонических – 507, тонических – 25, силлабических – 42, верлибров – 25.

Ритмика Цветкова в целом более консервативна, нежели метрика. Автор избегает спондеев, умеренно использует пиррихии и в силлабо-тонических стихах, особенно в ранний период, часто выдерживает цезуру. Акцентуация у поэта нормативна, а метрико-ритмические эксперименты исчезающе редки.

Во все периоды творчества Цветков стремился к подчеркнуто благозвучной поэтической речи, активно используя возможности аллитераций, ассонансов и паронимической аттракции, подчас доводя густоту звуковых переключек до степени скороговорки. Такая фоника указывает на стремление автора максимально выделить особую риторичность поэтической речи на фоне устной и прозаической.

С ранних стихов Цветков выработал специфический способ рифмовки, опознаваемый теперь как личное клеймо автора. Его рифма обычно неточная, равностопная, экзаметрическая, часто аграмматическая, с одинаковыми начальными буквами в рифмующихся лексемах или с повторением некоторых звуко-буквенных элементов. В сочетании с общей богато аранжированной фоникой и нередкими внутренними рифмами такие приблизительные созвучия (вплоть до *в башке/вообще*) создают известное звуковое равновесие в стихе; он организован отчасти «классично», отчасти «модернистски».

Стихи Цветкова преимущественно строфичны, а астрофические обычно состоят из легко вычленимых строфоидов (чаще – с перекрёстной рифмой). Большая часть строф наиболее распространённого типа – катрены. С первой книги наряду с ними используются традиционные шести-, восьми- и десятистишия, но количественно они уступают четверостишиям.

Отчётливые тенденции в сторону усложнения или упрощения строфики на протяжении всего творческого пути поэта не прослеживаются. В его зрелом периоде понижается число катренов за счёт возрастания иных типов строфики и только в последней книге, «Сказка на ночь», несколько повышается разнообразие стиховых форм. В целом Цветков предпочитает строфы, обкатанные многократным употреблением, и иногда обыгрывает семантический ореол того или иного размера, подразумевая какие-то хрестоматийные образцы. Но строфическая организация у него связана с семантикой не столь тесно, как у Чухонцева или Гандлевского.

Цветков нечасто обращается к строфам с комбинацией разного числа стоп в строках (редчайшие Я4141414141 или Ан4442 возникают только в последней книге), избегает строф с нечётным количеством строк, индифферентен к полиметрическим композициям. В его книгах почти нет случаев употребления таких популярных твёрдых форм, как терцины, октавы, онегинские строфы и т.д., а единственный сонет встречается лишь в издании 2010 года. При версификационной изощрённости автора это можно объяснить исключительно сознательным выбором. Из всех типов твёрдых форм, связанных с каким-либо жанром, Цветков широко использует только вариации одических десятистиший, не всегда увязывая их напрямую с одической композицией и тематикой.

Особенности графики у Цветкова теснее, чем у многих других авторов, связаны с синтаксисом. Как отказ от знаков препинания и заглавных букв, так и синтаксические аномалии в его стихах служат одной цели – максимальной уплотнённости поэтического смысла. Устраняя основные формальные показатели синтаксиса (в первую очередь – знаки препинания), но в большинстве случаев сохраняя строгую метрическую организацию, Цветков добивается двойного и во многом парадоксального эффекта: интонационный строй его стихов максимально выравнивается, становится внешне монотонным, – и именно благодаря этому потенциальный семантический вес каждого слова повышается.

В иных случаях при создании синтаксической неоднозначности или прямой игры слов в одной строке автора сосуществуют различные смыслы.

Используя преимущественно традиционную метрику и строфику наряду со специфическими графикой и пунктуацией, Цветков заостряет взаимоотношения формальных и содержательных сторон стиха. Для его поэтики, тяготеющей к системе ярко выраженных антиномий, характерна контрапунктическая контрастность. Модернистские графика и пунктуация у Цветкова приводят к важным смысловым следствиям. Повышается внимание читателя ко всем синтаксическим связям текста, и реципиенту предоставляется известная свобода в расставлении логических и смысловых акцентов. Стихотворение внешне выглядит как часть некоего потенциально бесконечного текста, где привычные связи между словами «расплавлены» при отсутствии явной авторской интонации. Вместе с тем Цветков – прежде всего художник мысли. Его стихотворение часто предстаёт якобы не зависящим от автора артефактом, самоорганизовавшимся фрагментом языка, где, однако, строго выстроенная семантика и воплощённый замысел подразумевают бытие творца: он осуществил творение и устранился, растворившись в нём.

Версификация Цветкова довольно жёстко структурирована и нормативна. Отказ от некоторых традиционных способов организации стиховой речи проводится им последовательно на протяжении десятков лет. Это с неизбежностью создаёт окказиональные правила, действующие в рамках данной художественной системы. Модернистские приёмы автора сосуществуют с более традиционными – ориентацией на силлаботонику, устойчивую строфическую организацию и монотонию поэтической речи.

В § 2 рассматривается **стилистика** Цветкова.

Словарь поэта обширен. Его тезаурус вбирает в себя пласты от высокой до общенной лексики. Но как всякий сформировавшийся автор со сложным художественным миром, поэт отдаёт предпочтение определённым лексико-фразеологическим полям. На протяжении его творческого пути заметна эволюция в использовании стилистических средств. Помимо постоянного расширения словаря для него характерна миграция от традиционной поэтической фразеологии (вплоть до обыгрывания ограниченного набора общеупотребительных клише в ранних стихах) к более раритетным словоформам и индивидуальным способам словосочетаний. Зрелый поэт стремится к созданию собственной фразеологии и формульности, вызывающей семантически оригинально окрашенные ассоциации.

Ранний Цветков использует устойчивую поэтическую фразеологию и идиоматику. В то же время поэт изначально демонстрирует стремление к оригинальным словосочетаниям с подчёркнутой высокой поэтичностью, эlegantностью и картинностью. Они тесно связаны с контекстом, но и вне его смотрятся в ранних стихах как вполне постижимые: *озябшая голубизна, вздохмаченный лед, под широкую лопасть прилива, курносая тень* (смерть), *рапсодов бешеная раса* (древние греки) и т.д.

Приращение словарного состава реализуется включением в стихи лексики из некоторых специфических областей знания – естественных и точных наук, философских и логических терминов и понятий, разновидностей современного сленга, прежде всего – интернет-жаргона, а также употреблением варваризмов, макаронизмов, калек с других языков и иноязычных цитат.

Зрелый и поздний Цветков всё дальше уходит от стёршихся, привычных словосочетаний. Особенно часто автоматизм стилистических ожиданий нарушается у него при соединении существительного с определяемым прилагательным или другим существительным, а также в парах «существительное с управляемым глаголом» и «наречие с глаголом». В этих случаях алогизм сцепления слов разрешается контекстом, но вне его метафорические сочетания выглядят довольно экзотично, а в иных случаях и герметично.

Такое словоупотребление подчас приводит к созданию несколько вычурных микрокартин и подтверждает ориентацию Цветкова на статичные композиции и живописное начало: *беспробудный камень, бережный сад, в руинах света, догорает птица, трудный прах, квантовый...прыжок, трансцендентные зайцы судьбы, ложь...листвы* и т.д.

Следствием тяги к нестандартным словосочетаниям в стилистике Цветкова становится большое число метафор. Доверие к метафоре свидетельствует об интересе автора к визуализированному, живописному принципу поэтического письма и имеет также литературное объяснение – это ещё и ориентация на определённую модернистскую традицию. В современной поэтической ситуации, когда набирает силу не столько иронико-релятивистский, сколько во многом графоманско-дилетантский дискурс, всякий отчётливо индивидуальный, ярко окрашенный стиль воспринимается как редкость и вызывает к себе настороженное отношение. Стиль автора явно «сделан» и стоит особняком на фоне имитации непринуждённо-необязательного, «свободного» слога новейшей поэзии. С точки зрения исторической поэтики и литературной типологии характерные принципы поэтики Цветкова – описательность, статичность, смелый, подчас демонстративно густой метафоризм, стилистическая гетерогенность и синтаксическая затруднёность (вплоть до частичной намеренной затемнённости смысла) имеют аналоги в русской поэтической традиции, по времени значительно отдалённой от авангарда и модернизма. Здесь следует назвать таких авторов, как Сем.Бобров и стоящий ещё далее по хронологии В.Тредиаковский.

В раннем периоде творчества Цветков обычно не давал заглавия стихам – их имеют менее десяти процентов всех текстов. В зрелом периоде автора ситуация несколько меняется. Там, где они есть, названия представляют собой жанровые обозначения – нейтральные или иронические, либо обыгрывают традиционные мотивы, образы и сюжеты, либо цитаты и аллюзии, а в редких случаях являются неким образом или мотивом конкретного стихотворения. Количество стихов с заглавиями заметно возрастает только в последних по времени сборниках «Ровный ветер» (2008) и «Сказка на ночь» (2010). Это может быть следствием стремления поэта к прямому высказыванию, к более открытому выражению авторской интенции. В целом названия стихов функциональны и редко заключают в себе какую-либо смысловую интригу. Цветков индифферентен по отношению к серьёзной и последовательной работе с жанрами, его интересует создание лирического потока, и потому зачастую названия его отдельных «волн» не имеют принципиального значения.

В отличие от многих своих коллег среднего и старшего поколения Цветков широко использует языковую игру. Она проявляется прежде всего во введении в текст нестандартных синтаксических структур, неологизмов и аграмматизмов. Наиболее заметные, экстенсивные особенности поэтики Цветкова – плотность письма, «выпаренность» до кристаллического состояния поэтической речи, филигранная работа с фонетикой и синтаксисом, синтез рации и словесных темнот, причудливое сочетание жёсткой структурности с живой лирической интонацией воплощаются и в поэтической игре автора, неразрывно связанной с общей философией его творчества.

Продуманная организация синтаксиса в поэтике Цветкова особенно важна. Бóльшая часть его технических новаций связана не со стиховыми формами, метрикой, ритмикой или строфикой, а со способами и принципами словосочетаний. Нестандартный синтаксис – то, что в первую очередь бросается в глаза при знакомстве со стихами поэта, особенно зрелого периода. Существует мнение, что синтаксис Цветкова сложен или даже неоправданно сложен. Однако оно спорно и не выдерживает критики с точки зрения истории русской поэзии XX века, особенно эпохи модернизма и авангарда, когда слом языковых нормативов был явлением общим. Есть немало авторов, в творчестве ко-

торых лингвистическая «авангардность» представлена в значительно более радикальном варианте, чем у Цветкова, – это, прежде всего, В.Хлебников, Д.Бурлюк, А.Крученых, Б.Лившиц, А.Введенский, Д.Хармс. У них слом узуса иногда заходит столь далеко, что преодолевает такую максимально устойчивую грамматическую категорию, как род. У Цветкова подобных экстремальных приёмов нет. В имманентной художественной системе автора нестандартных по отношению к языковой норме приёмов немного, и постоянство их употребления говорит об индивидуальных грамматико-стилистических правилах поэта. Разобравшись с ними, читатель в какой-то момент перестаёт воспринимать их как «отклонение» от нормы и начинает относиться к ним как к атрибуту идиостиля поэта. Основные синтаксические приёмы у Цветкова – инверсия, ненормативное использование управления и эллипсис. Индивидуальность его синтаксиса порождается не столько самими приёмами и тем более не богатством их номенклатуры, а частотностью употребления и взаимосвязью этих приёмов в пределах конкретного текста. Цветков активно использует нестандартное управление, внося в текст «лишние» слова, вместе с тем пропуская подразумеваемое. Нередко подобное сочетается в одном стихотворении и создаёт повышенно аграмматический стиль.

Генезис такого инструментария восходит к нескольким источникам. Ощущая связь с античной традицией, поэт иногда её полемически заостряет, подчёркивая некоторое формальное сходство с ней: «как синтаксис песня латинский ручья прихотлива» пишет он в позднем стихотворении «диспетчер погоды грозу громоздит из угла...» – то есть, «песня ручья прихотлива, как латинский синтаксис». Подобными строками Цветков напоминает, что и русский синтаксис позволяет не менее изощрённо связывать слова, и такая «архаизация» с определённой точки зрения может выглядеть вызывающе авангардно. Но более явно на генезис нестандартного синтаксиса у Цветкова повлияли художественные практики не столько классиков античности или первой и второй волн русского авангарда, сколько более «умеренных» поэтов, избирательно заимствовавших стилистический опыт авангардистов (К.Вагинова, Б.Пастернака, Е.Рейна, С.Чудакова и др.). Общий же принцип активного употребления аграмматизмов Цветков унаследовал в первую очередь от Б.Пастернака. Однако между индивидуальными способами работы поэтов с синтаксисом есть существенное различие. У Пастернака отклонения от языковой нормы нередко выглядят как непреднамеренные, спонтанные. Цветков же допускает отклонения от грамматики сознательно. У него немало стихов, особенно ранних, написанных с соблюдением всех грамматических и пунктуационных норм. В нужный момент автор рационально использует несогласование, неправильное управление, солецизм, амфиболию, анаколуф и т.д. и при необходимости сознательно же может от подобных приёмов отказаться.

Цветков предпочёл извлекать новые смыслы главным образом из нестандартного синтаксиса, что неразрывно связано с особенностями его мировосприятия – с осознанием ограниченности коммуникативных, выразительных и изобразительных возможностей любого языкового узуса. Однако отказ от некоторых нормативных принципов грамматической связности текста сочетается в поэтике Цветкова с почти неукоснительным соблюдением других правил. Так, «релятивизация» интонации, отказ от знаков препинания, заглавных букв и перманентное нарушение некоторых синтаксических постулатов сопровождается у него довольно жёстким соблюдением традиционной организации сочетаний одних строк с другими. Внутри строк синтаксис может нарушаться, но конец строк у поэта в подавляющем большинстве случаев совпадает с концом синтагмы, а нередко и с концом предложения. Цветков не жалуется анжамбеманы, и внутрисловные переносы у него единичны. Его не привлекают анти- и парасинтаксические способы организации стихотворной речи и длинные синтаксические периоды, занимающие десять

и более строк. Эти особенности организации стиха подтверждают гипотезу о своеобразной внутренней нормативности цветковской версификации.

В формальном отношении «авангардизм» Цветкова сводится к описанным проблемам нестандартных синтаксиса и графики. С точки зрения консервативной поэтики, ориентированной на стилистические и грамматические нормы классики золотого века, поэт с его синтаксисом, пунктуацией и тягой к верлибру выглядит «авангардно», с позиции же литературных радикалов он воспринимается как апологет некой классической парадигмы. Это довод в пользу того, что творчество Цветкова представляет собой принципиально противоречивый, неустойчивый тип художественной системы.

В § 3 дан анализ **основных мотивов** автора. Мотивный комплекс поэзии Цветкова парадоксален. Наряду с устойчивыми дружески соседствующими мотивами и идеями здесь есть и те, что при их восприятии не могут сложиться в гармоничную картину мира. Почти на каждый индивидуально значимый мотив приходится контр-мотив, на каждую идею – противоположная. Так, характерные для автора богоборческие мотивы, усиливающиеся в его позднем творчестве, уживаются с теоцентрическими. Стилистически и жанрово поэт может обращаться к вполне «классическим» элементам, однако мотивная и тематическая антиномичность поэтики Цветкова указывает на её глубинную неклассическую природу.

Анализируются основные антиномические мотивные пары поэта.

1) Осознание греховности человеческой природы, обращение к Богу-Судье/богоборчество.

2) Точное ощущение времени/«атемпоральность». Тема времени имеет ещё один важный аспект – разрушение/созидание. Деструктивные возможности времени преодолеваются лишь в пространстве человеческой памяти. Этот мотив обычно связан с применением определённых выразительных средств – синтаксических сдвигов и временного смещения.

3) Самоумаление/самовозвеличивание лирического героя (обычно этот герой – поэт).

4) Спорадическое разведение/слияние субъекта и объекта в художественном мире автора.

5) Смертность человека и всего живого – явление естественное/противоестественное. Здесь у автора наблюдается динамика мотивов. По раннему Цветкову, смерть – завершённость, следовательно, и осмысленность конкретного человеческого существования. В стихах последнего периода у лирического субъекта изменилось не столько отношение к смерти, сколько к *смертным* – ныне жалко решительно всех. С каждой конкретной смертью примириться не удаётся. Такие всеобщие «абстрактные» представления переживаются героем с не меньшей лирической интенсивностью, нежели сугубо частные, выношенные и выстраданные эмоции.

6) Человек – часть живого/человек противопоставлен всей остальной биоте.

7) Ненависть/жалость к миру.

Композиционные принципы (§ 4) Цветкова характеризуются следующим. Совпадение конца стиха с концом синтагмы, частое соблюдение цезуры (преимущественно в ранний период) плюс ритмическая монотония способствуют возникновению важного семантического следствия изобразительных возможностей поэтики Цветкова: она преимущественно ориентирована не на динамику, а на статику. Поэт обычно предъявляет читателю развёрнутые живые картины, где значимость движения, событийности и сюжетности понижена, а динамизация создаётся не тем, *что* изображается, а тем, *как*. Главным двигателем становится сама мысль лирического героя. Он словно идёт по му-

зею скульптуры с кинокамерой, и именно от принципов его съёмки и способов монтажа возникает поэтическая жизнь.

Авторской *работе с подтекстом* посвящён § 5. Подтекстовый пласт стихов Цветкова формируется с помощью обыгрывания чужого стиля – смутно узнаваемых черт поэтики тех или иных предшественников. Цветков редко пишет стихи-палимпсесты, представляющие собой парафраз, вариацию или полемику с текстами предшественников. Он художник модернистского склада, заимствованные элементы предшествующей структуры преобразуются им в качественно новое единство. Чужое слово в этих стихах – отдельные блёстки в авторской поэтической ткани. Но такие сравнительно короткие и обычно иронически изменённые цитаты – в строку или полстроки – используются автором широко на протяжении всего творческого пути.

Примерный список так или иначе цитируемых им поэтов таков: Г.Державин, И.Крылов, А.Пушкин, Е.Боратынский, М.Лермонтов, Н.Некрасов, Ф.Тютчев, А.Фет, И.Анненский, А.Блок, М.Кузмин, С.Есенин, В.Маяковский, О.Мандельштам, А.Ахматова, В.Ходасевич, Б.Пастернак, Н.Заболоцкий, А.Введенский, Д.Хармс, Н.Олейников, Н.Тихонов, М.Цветаева, А.Тарковский, Б.Слуцкий, Д.Самойлов, Б.Окуджава, В.Высоцкий, И.Бродский, Л.Лосев, О.Чухонцев, А.Кушнер, Б.Кенжеев, И.Иртеньев. Из прозаиков – Н.Гоголь и А.Платонов. Из мировой литературы назовём следующие имена: Гомер, Вергилий, Гораций, Катулл, Данте, Шекспир, Гёте, Шиллер, У.Эко.

Культурный пласт стихов Цветкова не только литературно-, но и историоцентричен. Многие его стихи пестрят упоминаниями событий и имён деятелей мировой истории, преимущественно античной, известных и не слишком. Важны для него мифологический и реальный исторический материал. Последний зачастую преобразуется автором в причудливо-фантастическом ключе. В нулевые годы цитатность у Цветкова становится более густой и менее элитарной, отличаясь неожиданностью. В пределах одного его стихотворения могут встретиться аллюзии на Пушкина и Лосева, Боратынского и Фета, Слуцкого и Чухонцева, Лимонова и Бродского, Ап.Григорьева и Иртеньева.

В противоположность Гандлевскому и Чухонцеву Цветков использует широкий пласт минимально трансформированных цитат, помещаемых в неожиданные контексты, в результате чего в его стихах возникает эффект иронического смыслового смещения. Чужое слово у Цветкова подчеркнуто – оно подаётся именно как *не своё*. Цитирование у Цветкова экстенсивное, с оттенком декоративности, зачастую игровое. Если цитата используется поэтом в трагическом модусе, она обычно переводит его в трагикомический.

Описаны типы цитирования и проанализированы характерные случаи работы автора с микроподтекстами. Изредка Цветков обращается и к макроцитированию – обыгрыванию семантического ореола какого-либо размера, сюжетно-композиционной или образной системы определённого источника.

Провести чёткую границу между типами цитирования у поэта вряд ли возможно. При анализе они объединены в две большие группы – метрико-строфические цитаты (работа со стиховой формой и с её семантическим ореолом) и собственно лексико-фразеологические.

В параграфе проанализирован ряд примеров цветковских палимпсестов – стихов, написанных целиком словно «поверх» прежних, часто классических текстов. В качестве последних выступают стихи Н.Заболоцкого и А.Пушкина, играющие роль культурных матриц, на которые наслаиваются сложные аллюзии из других источников. В итоге выявляется, что макроцитатность Цветкова носит сознательный модернистский характер. Первоисточники поверяются на прочность жёсткой иронией, сохраняют при этом боль-

шую часть своих формальных характеристик, но необратимо меняют стилистику и идейную составляющую.

В рамках общей проблемы взаимоотношений с традицией в § 6 исследуется тема *Цветков и Бродский*. Цветков, признавая масштаб Бродского, не абсолютизирует его и относится к творчеству старшего коллеги критически. Строки из стихов Цветкова последних лет, где упоминается Бродский, следует воспринимать как констатацию отсутствия сейчас равновеликого поэта. Оба поэта развивались независимо друг от друга, но в их творчестве есть точки соприкосновения и налицо сходство некоторых авторских творческих интересов. Так, для поэтов принципиально важной стала общая тема античности. Образ античности в стихах Бродского довольно условен. В его поэтике место образов греческого полиса или римской республики занимает некая безымянная Империя, имеющая много сходных черт с Советским Союзом, а вместо рефлексии над древним мировоззрением автор развивает идеи индивидуальной выделки. Зачастую античный флёр в стихах Бродского фигурирует в качестве прозрачной аллегии или используется для создания аллюзий на узнаваемые черты современной автору реальности.

В развитие темы предыдущего параграфа в § 7 анализируется *античное наследие в творчестве Цветкова*. Поэзия Цветкова демонстрирует иное, чем у Бродского, но столь же оригинальное восприятие античности. Для него античность бесконечно далека от нашего типа сознания и столь же неизмеримо выше нравственной парадигмы современности. Античному человеку в понимании Цветкова не нужно преодолевать метафизический ужас небытия (устойчивый мотив Бродского), поскольку основания подобного ужаса – ощущения отъединённости, одиночества и страха смерти у древнего европейца ещё попросту нет. Отсюда и откровенное пренебрежение Цветкова так называемым «самовыражением». Поэта занимает самораскрытие как подлинно творческий акт, где личность меньше всего занята собой и более всего – Единым, ибо стремится понять и выразить смысл своего существования во всеобщем бытии. Цветков исповедует принципиально неаффектированное, спокойное отношение к смерти, основываясь, по его мнению, на преимуществе античного мировосприятия перед современным.

В отличие от большинства современников-поэтов Цветков регулярно пишет стихи на антологические темы и античные сюжеты. Он последовательно обращается и к сюжетам из античной истории. История, по Цветкову, – это не столько фиксация приобретений, сколько перечень утрат. Рушатся великие цивилизации, исчезают разрабатываемые веками представления о чести и долге, искажаются факты, и в конечном итоге малообразованный современник имеет дело с эклектичным конгломератом мифов и дней минувших анекдотов. Античное наследие оказывает заметное воздействие на поэтику, эстетику и отчасти этику Цветкова. Влияние этой традиции, сложным образом синтезированное с влиянием отечественной, особенно модернистской поэзии, сказывается в его творчестве на выборе тематики, мотивно-образного ряда и отчасти стилистики. В целом античность для Цветкова, – не столько неисчерпаемая сокровищница сюжетов или образов, сколько эстетический и во многом нравственный ориентир современного поэта.

§ 8 посвящён *лирическому герою Цветкова*. С ранних поэтических опытов в стихах автора был понижен эгоцентризм лирического героя – окружающий мир интересует его больше, чем он сам. В поздних стихах поэт, понимая утопичность подобных попыток, тем не менее, поставил перед собой амбициозную задачу: вобрать и выразить через своего героя человеческий опыт как таковой. Герой поэта и подчеркнуто индивидуален, и всеобщ, оттого аграмматичные конструкции типа «долго на свете я был кто-нибудь» – не ирония над пуристами, а способ фиксации этого отношения к универсуму: если готовый язык не вмещает в себя всеобщий гетерогенный опыт, то рамки языка надо раздвигать.

Цветков отстаивает следующую идею: после твоего, казалось бы, сугубо личного «я» будут и другие «я», и никакой доблести в эгоцентрической «самостоятельности» у человека нет. Отсюда следует, что при всей очевидной индивидуальности лирического субъекта поэта отдельного «я» для него по сути не существует. В понимании автора в такой постановке вопроса нет и привкуса безнадёжности. В поэтике Цветкова не столько личность смотрит на окружающую действительность, сколько сама действительность смотрит на себя посредством духовно полноценного человека, который, чувствуя и понимая это, наполняется радостью и ощущением приятия мира – каким бы мир ни был, со всеми его противоречиями или даже мерзостями. А эта радость, в свою очередь, осознаётся как норма, оттого и подаётся естественно. Протагонист автора отказывается рядиться в традиционную тогу романтического пророка, отверженного обществом, но посвящённого в тайное знание, и сравнивает свою деятельность с позицией честного воина, «римского легионера». Глубокое знание прошлого и его реалий позволяет Цветкову концентрировать в своих стихах множество специфических аллюзий, подчас требующих от читателя исключительного интеллектуального напряжения. Но поэт не кичится обширными познаниями, не поучает и не занимается пропедевтическим курсом по истории мировых цивилизаций, изложенным в гомогенизированной стихотворной форме. Он упорно обращается к читателю, равному себе – даже если такового и трудно найти в обозримом времени/пространстве.

Отношение лирического героя к миру, себе и к людям у поэта может быть предьявлено предельно откровенно, подчас декларативно. Его симпатии и антипатии обычно адресны и избирательны. Это не благодно добрый персонаж. Цветков умеет показать отчетливый образ врага. В его стихах речь идет не об абстрактном зле, а о его земном, конкретном и антропоморфном воплощении. Но и зло у поэта нередко достойно жалости – при всём том, что его последствия чудовищны, и порой от опыта человечества хочется избавиться заклинаниями или обратиться к Создателю с запросом «как надо поступить чтоб шла мораль вперед». В начале третьего тысячелетия лирический субъект поэта понимает слабость человеческой природы и приходит к мысли, что, возможно, человечеству зачтётся не сама победа, а стремление к ней.

В **выводах по главе второй** подводятся итоги исследования поэтики Цветкова. Картина мира в его поэзии демонстрирует парадоксальное «устойчивое неравновесие» большинства её элементов. Это не застывшая противоречивая структура, а принципиально дисгармоничная, неклассическая система. Противоречивость так или иначе проявляется в ней на большинстве уровней – стилистическом, мотивно-образном, идейно-тематическом. В то же время последовательная внешняя гармонизация осуществляется автором в фонике и ритмике, то есть на уровне «мелкой» поэтической техники. Парадоксальность видна и в способе оперирования наиболее заметным у Цветкова стилистическим приёмом – нестандартным синтаксисом: он одновременно нетрадиционен и жёстко кодифицирован. Нетрадиционность выявляется в сопоставлении его с синтаксисом нормативным, кодифицированность же необычных словесных связей внутренняя – это устойчивая, предсказуемая система индивидуальных выразительных средств, практически не меняющаяся на протяжении трёх десятилетий. Нестандартный синтаксис есть следствие, а не причина: он сигнализирует об определённом субъективном угле зрения лирического героя и стоящего за ним автора на мир. Ещё одна остро индивидуальная черта цветковской поэтики – подчеркнутый интеллектуализм, философичность отношения к универсуму, при которых тяготение к отвлечённой тематике неожиданно сочетается с повышенной эмоциональностью стиля.

В связи с особенностями поэтики Цветкова возникает вопрос о соответствии его художественного мира какому-либо из крупнейших литературных течений XIX-XX ве-

ков. Экспрессивность Цветкова внешне близка романтической позиции, однако идеология романтизма ему чужда. В равной степени поэтика автора не имеет прямого отношения и к постмодерну. С одной стороны, заметно поверхностное сходство ряда её формальных особенностей с постмодернистским инструментарием, в первую очередь благодаря широкой иронической цитатности и аллюзивности, иногда доходящих до гротесковой игры с элементами чужих поэтик. С другой – идеология постмодерна предполагает смерть автора, релятивизацию этики и эстетики, и, как следствие – полную эмоциональную нейтральность. В культурном пространстве наших дней многие художники сомневаются в весомости прямого авторского высказывания и в самой возможности такого акта: обращение к нему крайне рискованно – сорваться в пошлость ничего не стоит. Но Цветков игнорирует эти тенденции: у него налицо аксиология, лирический субъект и демонстрация чувств. В каждом конкретном случае для поэта важна установка на создание цельного, самодостаточного художественного продукта. Таким образом, ближе всего творчество автора оказывается модернистскому дискурсу – с поправками на нынешнюю общую постмодернистскую ситуацию в искусстве и с критическим отношением поэта к любым устойчивым системам взглядов. Сказанное позволяет квалифицировать антиномичную поэтику Цветкова как поздний вариант русского поэтического модернизма – своеобразный неомодернизм.

Третья глава «Поэтика Сергея Гандлевского: неотрадиционализм» посвящена целостному анализу творчества одного из наиболее известных современных поэтов, пришедших в литературу в середине 1980-х годов. Глава открывается описанием сложившегося в критике отношения к творчеству Гандлевского и состоит из шести параграфов.

В § 1 изучаются *стиховые формы*, используемые поэтом.

В 109 стихотворениях Гандлевского, созданных в период с 1973 по 2009, лидирует ямб – 51 случай, далее по частотности идут анапест – 24, хорей – 12, амфибрахий и дольник – по 7, дактиль – 4, квазиэлегический дистих – 2, а акцентный стих и верлибр встречаются по одному разу. Это свидетельствует о последовательном ограничении Гандлевским версификационных средств.

Изначально Гандлевский питает интерес к ритмическим экспериментам, особенно к эффекту «сжимания-растягивания» отдельных стоп или строк в рамках какого-либо устойчивого размера. Поскольку подавляющее большинство стихов Гандлевского силлабо-тонические, пристальное внимание к проблематике стоп и размеров у него естественно. Столь же характерна для него и демонстрация понимания условности деления силлабо-тонических стихов на стопы, и желание обыграть жёсткую формализацию тех или иных стиховых правил.

На основании анализа конкретных примеров можно констатировать: с ранних поэтических опытов Гандлевский доверяет интонации и блюдёт естественность фразы, иной раз в ущерб метрической схеме. Там, где высказывание не укладывается в строгие рамки размера, поэт допускает «сокращение» или «растяжение» последнего. В то же время подобные отступления редко выделяются на общем фоне и ритмически, и особенно стилистически. Ощущение непринуждённости высказывания скрадывает технические вольности, а они в свою очередь сигнализируют о столь ценимом поэтом впечатлении «психологического дилетантства» художника.

В целом анализ ритмики и метрики Гандлевского свидетельствует об ориентации автора на консервативную стиховую культуру русской силлабо-тоники, преимущественно XIX века.

Акцентуация Гандлевского также говорит о его тенденции к стилистической консервативности. Нестандартные ударения допускаются им нечасто, и они преимуще-

ственно намеренно архаичны: *ненáдолго, вздрогнёт, кладбѣице*. Последняя лексема встречается в его стихах четырежды, причем трижды – с ударением на втором слоге: здесь сказывается влияние пушкинского *смирненного кладбѣица*. Редкость стиховых аномалий, отторжение вычурности, сокрытие формальных изысков в поэтическом арсенале указывают на интерес к новаторству внутри традиции, что было свойственно почитаемому Гандлевским Ходасевичу, а из его старших современников присуще Чухонцеву.

Для Гандлевского характерны интерес к традиционному в поэзии золотого века благозвучию стиха и модернистское пристрастие к паронимической аттракции. Он придерживается ненавязчивой системы звуковых повторов. Обильно представленные в тексте, они «не лезут в уши», поскольку фоника теснейшим образом связана с семантикой, и слова подобраны так, чтобы у читателя создалось впечатление легкости речи и её непреднамеренной организации.

Поэт последовательно избегает слишком заметных версификационных средств. Декларируя в интервью верность точной рифме, в реальности он зачастую отступает от её канона. В целом в инструментарии Гандлевского рифма наряду с метрикой и строфикой занимает место во втором ряду. Рифмы изысканные – составные, омонимичные, игровые или каламбурные – у него единичны. В основном он предпочитает рифмовать неброско, вплоть до отбора банальных созвучий, несложных глагольных рифм и особенно – приблизительных, где могут не совпадать и заударный гласный, и даже предударный опорный согласный (*чаю/напевая, вплотную/другую*). Гандлевскому достаточно того, чтобы рифма создавала ощущение фонетической точности совпадения (хотя реально более половины его рифм не вполне точны) и не привлекала к себе специального внимания читателя. С течением времени стремление к более аскетичному принципу рифмовки усиливается (от *доживу/дежавю* – к *поэтом/этом*), – автор утрачивает и прежде небольшой интерес к рифменному щегольству. Вместе с тем в позднем творчестве Гандлевского ощутимо усиление внимания к вольным стихам, усечённым стопам, к неожиданному слову размера – ритмически стих становится более напряжённым, драматизируется. Последняя тенденция не касается фоники, сохраняющей прежнюю гармоничность и аристократически богатую окраску.

Строфика поэта не отличается особым разнообразием. Почти половина всех его стихов астрфические, из них большинство с самым распространенным типом строфидов АБАБ или АА. Из строфических форм автор предпочитает катрены или их комбинации из восьми и двенадцати строк. Более сложные строгие стиховые формы в его поэзии представляют собой метрические и строфические цитаты и опираются либо на конкретные, либо на традиционные образцы (онегинская строфа, сонет). Сравнительно индифферентное отношение к строфике может быть объяснено общей установкой автора на создание у читателя ощущения естественности стиха. Сложные строфические конструкции оказываются в рамках его поэтики нежелательными, поскольку неизбежно свидетельствуют об открытом рационально-изошренном версификационном построении. Гандлевский же стремится к иному: «В хороших стихах размер должен раствориться до неузнаваемости». В сфере поэтических интересов автора оказываются испытанные, подчас избитые метры, размеры и строфы: они словно уже ничьи, это настолько привычная, что в определённом смысле «пустая» художественная форма, которую можно «наполнять» по своему усмотрению любым содержанием.

В графическом оформлении стихов поэт особенно консервативен. До недавнего времени он придерживался классической стихотворной графики с сохранением прописных букв в начале строк и с педантичной передачей пунктуации, практически не позволяя себе отступлений от нормативных требований в расстановке знаков препинания. На сегодняшний день отход от этих принципов виден лишь в шести стихотворениях 1999-

2008 годов. В них, возможно, не без влияния поэзии Цветкова, автор отказался и от знаков препинания.

Гандлевский последовательно придерживается принципа создания ощущения естественности стиховой речи, его поэтическая стратегия нацелена не на школярское игнорирование правил стихосложения и не на имитацию плохописи ради демонстрации художнической вольницы, а на свободное владение правилами и, по необходимости, избирательное отступление от них.

В § 2 рассматривается *стилистика* Гандлевского.

Словоупотребление у поэта оставляет ощущение благородной изысканности, хотя сама лексика редко выходит за пределы общераспространённой разговорной или традиционно литературной, восходящей к арсеналу поэтических формул начала XIX века. Индивидуальны у автора не столько отдельные лексемы, идиомы, фразеологизмы, клише, сколько структуры более высокого порядка – способы синтеза стилистически различной лексики и устойчивых словосочетаний. Особого внимания у Гандлевского заслуживают принципы взаимосуществования пластов традиционной поэтической фразеологии и современных сниженно-разговорных выражений. Стилистический диапазон его лексикона включает в себя как «абсолютный верх» в разных вариантах – от библейских цитат и старославянизмов до возвышенно-романтических клише, так и «абсолютный низ», включая обценную лексику и блатную феню. Знаменитая «естественность» его стиля – результат органичного сочетания контрастных красок в пределах произведения. Не считая атрибутируемых цитат и аллюзий, Гандлевский нередко уснащает свою поэтическую речь хорошо известными, подчас избитыми образчиками высокого слога и соответствующей фразеологией. Иногда высокое слово апеллирует не к традиции вообще, а к его конкретному употреблению у классиков: *душемутительный* (редкий эпитет, восходящий к Боратынскому). В отрыве от контекста такие слова и конструкции выглядят уступкой общепоэтическим и особенно романтическим клише. Но в каждом конкретном стихотворении поэт разнообразно преодолевает лексически-образную заштампованность с помощью прозаизации, синтезируя её с лексикой и выражениями из иных семантико-стилистических рядов: *херувим на горшке, ангел участковый* и т.д.

Используя практически все стилистические слои языка, автор стремится не к их контрастному столкновению, а к внешне гомогенному стилю, исполненному скрытого драматизма и создаваемому именно за счет синтезирования разнородных элементов.

Гандлевский скуп, но всё же допускает игру слов. Преимущественно это каламбуры (*улица Орджоникидзеержинского, тримушки рассеянного Тёра*). Изредка встречается игра слов, построенная на придании нового смысла устойчивым словосочетаниям.

Стихотворений с заглавиями у Гандлевского всего десять из ста девяти. Его осторожное отношение к выбору названий стихов связано с общими представлениями о непреднамеренности творчества. Название сужает или определенным образом фокусирует пучок ассоциаций, возникающий при чтении стихотворения. Поэт старается избегать подобного эффекта. Это подтверждается и общей функциональностью всех названий, и их стилистическим аскетизмом.

Как и большинство современных поэтов, Гандлевский не демонстрирует устойчивого интереса к жанровому мышлению. Однако его стилистика и мотивы вкупе с меланхолическим мировосприятием лирического героя позволяют выявить изначальную жанровую базу поэта – элегию.

В большинстве стихов Гандлевского синтаксические членения совпадают со стиховыми, а предложения охватывают от одной до четырех строк, зачастую укладываясь в рамки катренов или четырёхстрочных строфоидов. В целом стиху автора свойственны

предложения средней длины, иногда и однострочные. Его поэтика близка к классическому, синтаксическому типу организации стиха.

В формальном отношении для поэтики Гандлевского наиболее важными признаками оказываются звуковая аранжировка, ритмическое разнообразие стихов, лексико-фразеологический отбор и изощрённые поэтические игры с семантическим ореолом метра, с подтекстом и контекстом.

Круг **основных мотивов** (§ 3) поэта ограничен и довольно традиционен: поэт и поэзия, поэт и Муза, творческая личность в несвободной стране. Наряду с ними существуют отдельные лексемы, обретающие у Гандлевского индивидуальную семантическую окраску и фактически – статус устойчивых образов и мотивов. Наиболее важный из них – *музыка* и связанные с ним смежные явления (*шум, тишина, музыка*). *Музыка* – символ всего лучшего, что может быть в жизни (любви, свободы, творчества), а противопоставленные им *шум* и *тишина* осознаются как явления негативные. *Музыка* же – пошловато-инфернальный двойник подлинной гармонии. Поэтика Гандлевского тяготеет не только к устойчивости мотивно-образного комплекса, но и к его заметному сужению. Такой принцип коррелирует и с общим методом автора по ограничению художественных средств при максимально возможной их разработке.

Совокупность лирики Гандлевского – ряд отдельных стихотворений, о чём косвенно свидетельствует состав изданных им поэтических книг: стихи расположены в них в различном порядке (с приблизительным соблюдением хронологии), независимо от того, идет ли речь об относительно полных собраниях («Праздник», «Порядок слов», «Опыты в стихах») или избранных составах («Рассказ», «Конспект», «Двадцать девять стихотворений», «Найти охотника»).

Композиция (§ 4) большей части стихов Гандлевского строится по принципу равновесия: подступ-кульминация-успокоение. Последний этап, разрешение напряжения, обычно краток и возникает неожиданно после точки взрыва – экспрессивного восклицания, риторического вопроса, подведения итога. Эмоции в подобных случаях изображаются опосредованно, через предметно-образный ряд, связанный прихотливой логикой внутренних ассоциаций. Напряжение при таком типе композиции формально снимается введением за кульминацией отстраненной сентенции или примиряющего, успокоительного образа. На самом деле оно сохраняется, но в притушённом, полускрытом виде: в последний момент «девятый вал» воображения не столько умиротворяется, сколько застывает в «стоп-кадре» (в приведённом ниже примере кульминационная точка обозначена символом ↑, спад интонации символом ↓): «И, стоя под аптечной коброй, / Взглянуть на ликование зла ↑ / Без зла, не потому что добрый, / А потому что жизнь прошла ↓». Меньшая часть стихотворений (приблизительно четверть) относится к восходящему типу композиции, когда произведение заканчивается на высшей, кульминационной точке. Половина стихов, завершающихся кульминацией, создана до 1980 года включительно, остальные появлялись на протяжении ещё четверти века. Условно говоря, зрелый Гандлевский движется в сторону «гармоничного» типа композиции. Она согласуется с его стремлением к сдержанности внутренней энергии, скупости проявления эмоций и охлаждению «сентиментальности» «критикой».

§ 5 главы посвящён авторской **работе с подтекстом**.

Результаты возделывания культурного слоя в поэзии Гандлевского значительны. Метрические, композиционные, мотивные и образные аллюзии, реминисценции и цитаты из произведений классического поэтического наследия связаны у поэта с общей ориентацией на «новую гармонию», ясный и «твёрдый стиль», по выражению критика В.Кулакова. Сочетание «твёрдый стиль» по отношению к своим стихам употреблял

В.Набоков, один из тех авторов, чьи стихи произвели на Гандлевского, по его словам, сильнейшее впечатление.

Чужое слово в современной поэзии нередко используется в пародийных, иронических целях, но поэт абстрагируется от мировоззренческих установок на критическое отношение к наследию предшественников.

«Подтекстовые границы» художественного мира поэта довольно ясно очерчены. Гандлевский индифферентен к мифологической атрибутике и особенно – тематике. В его стихах редко встречаются соответствующие аллюзии и реминисценции. Скупы представлены у него и библейские образы и мотивы. Их больше, чем отсылок к античности, но в основном это либо лексика и фразеология, вошедшие в разговорный обиход, либо редкие библейские цитаты и аллюзии, связанные ещё и с некоей историко-культурной ассоциацией. Едва ли не единственный «рудимент» традиционной мифопоэтической эмблематики, устойчивый в поэтике автора, – образ музы. По сравнению с каноном и он претерпел существенную трансформацию. Поэтический мир Гандлевского прочно связан с опытом индивида, живущего в позднюю советскую эпоху. Моделируя свой поэтический космос, автор предпочитает оставаться в рамках узнаваемой его читателями действительности.

Из классики XIX и первой половины XX веков для Гандлевского наиболее существенным оказывается опыт А.Пушкина, Е.Боратынского, О.Мандельштама, Б.Пастернака, В.Ходасевича, Г.Иванова. В меньшей степени это касается М.Лермонтова, П.Вяземского, И.Козлова, Ф.Тютчева, А.Фета, Н.Некрасова, И.Анненского, А.Блока, М.Кузмина, С.Есенина, Н.Гумилева, А.Ахматовой, В.Набокова, Н.Заболоцкого. Из поэзии второй половины XX века важными для него авторами являются А.Тарковский и О.Чухонцев.

Автор сознательно ограничивает своё ассоциативно-культурное поле. В его понимании недостижимый образец для современного русского поэта – Пушкин. Период российской словесности ранее XIX века практически полностью остаётся за пределами поэтических интересов Гандлевского.

Обилие чужого слова и литературного подтекста у автора имеет отношение к традиционно ориентированной поэтике, а не к постмодернистским тенденциям, этический и эстетический релятивизм и смысловая децентрация ему чужды.

Гандлевский создал поэтику, соединяющую естественность поэтического жеста с культурной рафинированностью. Внешняя «простота» его стиля – результат сокрытия сложности. Поэт словно опасается обидеть потенциального собеседника, используя сложные культурные знаки. Иногда, впрочем, самому автору начинает казаться, что он вырвался из-под власти искусственности искусства, но для него это лишь кратковременная иллюзия: «(...) пишешь – думаешь, уникальное, а оказывается, работаешь в каноне».

В §6 анализируется *лирический герой Гандлевского*. Автор – один из немногих современных поэтов, применительно к творчеству которых следует говорить о всеобъемлющем образе лирического героя. В этом отношении поэзия Гандлевского может быть квалифицирована как по преимуществу монологическая.

Раннюю лирику Гандлевского отличает повышенный интерес лирического героя к себе и к своему месту в универсуме, причём его отношения и с собой, и с миром допустимо с оговорками назвать гармоничными. Это лирика восторга, радостного приятия мира с возможными нотами светлой элегической грусти. С конца 1970-х по конец 80-х приходит период трезвой оценки окружающей действительности. Возрастает степень социальных подробностей и количество типажей, попадающих в поле зрения протагониста. Приблизительно с начала девяностых «персонажность» идёт на спад, лирический

герой вновь погружается в самосозерцание, но его взгляд на себя и на мир уже далёк от веселья юности. С течением времени в поэтическом космосе Гандлевского возрастает степень дисгармоничности, трагизма и бремени самоосуждения. В ряде стихов под взглядом героя иронико-критической оценке подвергаются и внешний мир, и традиционная поэтическая эмблематика с образом музы, которая изображается чаще всего эпатажно-сниженно. Но наиболее жёсткие оценочные суждения поэта относятся к самому протагонисту. Самокритичность лирического героя с годами прогрессирует и достигает впечатляющего пейоративного максимума.

Душевное самообнажение лирического героя поэта имеет сложный и глубоко укоренённый в русской культурной традиции смысл. Этот герой порой не чужд демонстрации достоевско-есенинского душевного надрыва, но может подать его в духе пушкинско-набоковской аристократической чуждости разночинскому самокопанию. Две существенно важные для русской культуры нового времени антагонистические социокультурные тенденции в равной степени востребованы современным автором и диалектически сосуществуют в его художественном мире.

Детально зная советский хронотоп и умея его художественно воссоздать, автор стремится абстрагировать своего лирического героя от окружающего его мира. Персонаж замыкается в частной жизни и в рамках личного духовного опыта. Но «советскость», игнорируемая в его поэтике в одном, проявляется в другом: то, как Гандлевский чуждается метафизики, парадоксальным образом согласуется с негласной установкой официальной культуры – в ней трансцендентное измерение отсутствует, у автора же оно обходится стороной. Недоверие к открытой метафизичности имеет у поэта ясную подоплёку: он бежит пафоса и декларативности, а абстрактные философические рассуждения ими чреватые. Основания к игнорированию метафизики у него и у советской традиции различны, но результат в определённом смысле оказывается одним и тем же. В итоге душевный опыт лирического героя автора представляется едва ли не травматическим. Он ограничен возможностями специфической «свободы в подполье» и позволяет герою обжиться в рамках советской квартиры, но не в макрокосме.

В поэзии Гандлевского мотивы неудовлетворённости собой сложно переплетаются с трагической темой неизбежного одиночества человека – особенно перед лицом смерти. Во многих эссе автора выражается неприятие романтической позиции, вместе с тем эта позиция для его поэзии важна. В чистом виде романтиком он не является, но общая эволюция его художественного мира идёт в сторону повышения градуса трагической иронии, характерной именно для поэтов романтического склада. Обычно это самоирония, связанная с темой «художник и мир». По Гандлевскому единственный способ преодоления одиночества для художника – сочинительство, само созерцание творческого акта, непредсказуемое и краткое. Автор последовательно и настойчиво разводит искусство и жизнь, но он далёк от стремления абсолютизировать или сакрализировать искусство. Рядом с повседневной жизнью и бытом искусство может казаться эскапизмом, рядом с высотами духа – искусственной полумерой. Ясно представляя себе ограниченность и уязвимость искусства, поэт, тем не менее, не отступает от него.

Выводы по главе третьей. Едва ли не главный парадокс художественного мира Гандлевского и его «ноу-хау» – сочетание тяжёлого психологического опыта и несколько инфантильно-романтической позиции лирического героя-аутсайдера с «классическим», зрелым, иронически-отстранённым стилем. Именно от стиля возникает ощущение преодоления социокультурных комплексов, но реально всё обстоит сложнее, что признаёт и сам автор. Конструируемый Гандлевским миф о поэте есть, с одной стороны, демифологизация сложившейся романтической социокультурной модели творческого и жизненного поведения художника, а с другой – создание некоего нового мифа постро-

мантического толка. Это представление не о шамане-медиуме или сильной романтической личности, а «постбродский» миф о частном человеке, самостоятельном и независимом, имеющем дело не с потусторонними силами или музой, а с реалиями, ментальностью и языком своей эпохи. Подобный идеал имеет довольно сложное отношение к нынешнему положению вещей, поскольку, по мысли Гандлевского, современный поэт зачастую пытается встать на прежние, уже не соответствующие действительности позиции, и эти «срывы» не идут на пользу ни самим поэтам в реальной жизни, ни их творчеству. По Гандлевскому, современный автор должен как можно скорее смириться со своим скромным, но достойным положением, быть адекватным самому себе и не требовать от окружающего мира немедленного отклика и приятия его творчества.

С точки зрения версификации поэтика Гандлевского склоняется, скорее, к классическому типу, нежели к модернистскому. Это подтверждают фоника, синтаксис и отчасти лексика, фразеология и рифма. Иногда он вызывающе «классичен», но его подчеркнутый формальный традиционализм при ближайшем рассмотрении не столь последователен, а поэтическая картина мира, встающая за этими стихами, безусловно принадлежит художнику, остро переживающему современность. С помощью сугубо индивидуального поэтического мышлечувствия Гандлевскому удалось эстетически впечатляюще представить реалистичный образ своей эпохи. Его поэтику можно квалифицировать как неотрадиционалистскую.

В Заключении работы подводятся итоги исследования.

У каждого из трёх авторов прослеживается чёткая поэтическая стратегия с устойчивыми чертами индивидуального художественного мира, присутствием лирического героя, специфически индивидуальным отношением к поэтической традиции и к целевой читательской аудитории.

1. Авторы отличаются индивидуальные особенности поэтики. Статистический анализ их текстов позволяет выявить и тенденции, общие для всех троих.

Поэты в той или иной мере используют различные системы стихосложения, но подавляющее большинство их произведений написано в рамках силлабо-тоники. Чаще других она возникает у Гандлевского, Чухонцев и Цветков пользуются более расширенным метрическим репертуаром. На фоне расцвета различных формальных экспериментов в современной русской поэзии устойчивая ориентация на силлабо-тонику говорит о тяготении авторов к системе стихосложения, считающейся ныне наиболее традиционной. Тому может быть ряд причин: сравнительная поколенческая близость, относительный консерватизм, желание опираться на мощные культурные пласты, что открывает перед каждым из них неисчерпаемые возможности в работе с семантическими ореолами метров, ритмов, размеров и строф.

Вместе с тем в последние годы в творчестве поэтов прослеживается тенденция к усилению стиховых новаций, проявляемая у каждого индивидуально. Чухонцев продолжает сложные метрико-ритмические эксперименты с силлабо-тоникой и одновременно работает в области тонического стиха, в первую очередь – акцентного. Цветков наряду с интересом к верлибру обратился к силлабике, а в рамках силлабо-тоники с недавнего времени допускает логоэды и неравноstopные стихи. Гандлевский всё чаще использует неравноstopный стих, непредсказуемо удлиняя или укорачивая размер.

Значительно больше различий между авторскими поэтиками в стилистике.

Стилистическая яркость свойственна одному Цветкову, но его «экстравагантные» средства стиховой техники сравнительно ограничены. Автор последовательно развивает возможности нестандартного синтаксиса. Эта особенность письма служит расширению выразительности языка и открывает возможность увидеть мир с неожиданной точки

зрения. Чухонцев и Гандлевский относятся к поэтам, которым свойственно не афишировать своё поэтическое мастерство и формальные стиховые ноу-хау; их обнаружение требует от читателя известных усилий, иногда специфических. Чухонцев, как и Гандлевский, широко пользуется общераспространённым фразеологическим фондом, но, в отличие от последнего, делает это менее заметно. Его стилистика во многом основана на сложно и тонко организованной тесноте стихового ряда, полускрытом семантическом мерцании стилистически различных лексем и выражений, которые по первому впечатлению кажутся однозначными. Чухонцев в большей степени, нежели Гандлевский, склонен к версификационным экспериментам, но, в противоположность Цветкову, осуществляет их менее открыто. Гандлевский ограничил идиостиль рамками привычного, стандартного синтаксиса, устойчивой современной лексики и фразеологии и корпусом общепозитических фразеологизмов, характерных для русской традиции двух последних веков. Однако используются эти элементы весьма искусно, с постоянным расширением их семантического поля.

2. Индивидуальность образа лирического героя для каждого из поэтов состоит в следующем.

Лирический герой Чухонцева обитает в России, русской истории и культуре, но при глубокой укоренённости в отечественной традиции он открыт опыту мировой культуры (преимущественно европейской) и способен духовно путешествовать как по иным странам и временам, так и остро ощущать сверхреальность. Герой Чухонцева отличается отчётливой психологической зрелостью. Никакие временные либо игровые ситуации с попытками примерить на себя иной психологический возраст для него невозможны. Другие голоса и сознания постоянно воспроизводятся в его поэзии, но они всегда пропущены сквозь призму авторского восприятия, и доминирующей нотой в авторском отношении к ним оказывается сочувствие, что отнюдь не отменяет критического взгляда на самого себя, персонаж и действительность. Герой Чухонцева занимает позицию частного человека и якобы камерного поэта, тем не менее, зорко следящего за современным ему метафизическим состоянием. Это позиция не политической, а духовной критики своего времени и самого себя. Она глубоко укоренена в русской поэтической традиции. Её отстаивали многие поэты XVIII-XX веков внешне негражданского толка, находящиеся в глухой обороне по отношению к свойственному их времени состоянию умов. Герой Чухонцева не служит выразителем умонастроений какой-либо определённой группы, но весомый результат всестороннего охвата национального характера и менталитета в поэзии автора налицо. Демократический аристократизм позволяет стиху Чухонцева быть обращённым ко всем слоям общества без опрощения и высокомерия.

Лирический герой Цветкова живёт не столько в советской России или в Америке, сколько в мировой культуре и русском (а в поздних стихах порой и английском) языке. Цветков тяготеет к декларативной метафизичности, к откровенной широкой работе с мифологическими образами и сюжетами, его герой с лёгкостью может перемещаться в идеальном пространстве культуры по историческим эпохам – от Вавилона, древней Иудеи или греко-римской цивилизации до современности и даже до фантастического будущего или некоего воображаемого пространства. Лирического героя Цветкова занимают преимущественно философские проблемы смертности всего живого и вечной жизни, преодоления категории времени человеческим сознанием, богоискательства и богоборчества. Герою Цветкова свойствен скептицизм, но он «позитивен», в культурологическом смысле широк. Этот лирический герой «наступает» на пошлость историко-культурных представлений, консерватизм поэтического языка, постмодерн, уплощённые представления о метафизике вообще и о боге в частности. Он предлагает собственную художественно-философскую стратегию и не боится потерпеть поражение. Подоб-

ная позиция выражается посредством иронико-саркастического стиля с его специфической тягловесностью, заметной в поздних стихах автора.

Лирический герой Гандлевского обитает исключительно в советском хронотопе. Его положение можно определить как позицию интеллигента-аутсайдера, внимательно-го наблюдателя, не участвующего в дурной бесконечности печального советского карнавала. Он защищается от чуждых ему образа жизни и ментальности частным существованием, интимными переживаниями и непонятным большинству его соотечественников культурным бэкграундом, умея воссоздать типические черты и мельчайшие точные подробности реальности. Позиция независимого поэта-отщепенца приводит героя Гандлевского к некоторой психологической инфантилизации как его внутренних переживаний, так и его отношения к внешнему миру. Мир героя Гандлевского – литературно изошрённое изображение внутренней и внешней жизни частного человека, русского интеллигента позднесоветской эпохи. Это личность, которая находится в постоянной горько-иронической авторефлексии и героически пытается преодолеть стабильность своего места в этом мире, ограниченность собственного опыта и своего «я», остро осознавая утопичность подобных попыток.

Специфический вопрос, отделяющий трёх лирических героев друг от друга – их отношение к проблемам веры. С определённой долей условности героя Гандлевского можно идентифицировать как индифферентного агностика, Цветкова – как богоборца, Чухонцева – как религиозного индивида.

3. Культурная деятельность авторов сложно соотносится с общими тенденциями развития поэтического – и шире – литературного процесса в России рубежа XX-XXI веков, развивающегося в условиях постмодернистской ситуации. Внятность авторской позиции, отсутствие боязни прямого высказывания и выражения эстетико-этической аксиологии выделяют Чухонцева, Цветкова и Гандлевского на фоне актуальных тенденций в современной поэзии. Для них принципиально важной оказывается проблема позиционирования себя и своего творчества по отношению к поэтической традиции – классической и в меньшей степени современной. Это свойство их художественных миров говорит о том, что авторы принадлежат к «старой школе» русской поэзии, тогда как у большинства их младших современников, вошедших в литературу в постсоветское время, культура сознательной ориентации на широкие подтекстовые пласты утрачивается. Интерес к эстетическому опыту предшественников у Чухонцева, Цветкова и Гандлевского специфическим образом выстраивает их отношения с читательской аудиторией. Авторы обращаются к подготовленному читателю. Без знания сложных систем притяжения-отталкивания от традиции многое в их художественных мирах не может быть воспринято адекватно. Для полноценного прочтения отдельного стихотворного текста каждого из них необходимо представлять себе также всё творчество автора в целом, потому поэты ориентируются на реципиентов, способных видеть скрытые смыслы и выстраивать ассоциативные ретроспективы и перспективы.

В степени эмоциональности обращения авторов к потенциальному собеседнику есть некоторые индивидуальные отличия. Гандлевский в выражении чувств внешне довольно ограничен. Чухонцев также сдержан, но порой не чуждается прямого высказывания или обращения к читателю. Цветков наиболее экспрессивен и иногда в выражении своей позиции наступателен, ему зачастую важно смоделировать ситуацию напряжённого диалога-дискуссии.

4. Творчество авторов основано на глубокой связи с поэтической традицией, как отечественной, так и мировой. Генезис индивидуальной поэтики каждого из них отличается богатством и нередко – неожиданностью синтеза определённых культурных ин-

гредиентов. Этот синтез осуществляется на разных основах и с различными результатами.

Фундаментом подтекстового пласта поэтики Чухонцева оказывается русская классическая поэзия конца XVIII–XIX веков с отдельными мощными влияниями классиков модернизма. Он испытывает притяжение к метафизической, медитативной линии русской поэзии и к авторам, на разных уровнях «прозаизировавшим» стих. Из классиков XX века для него важны в первую очередь О.Мандельштам и В.Ходасевич. Чухонцев активнее и разнообразнее, чем Гандлевский или Цветков, обыгрывает семантику устойчивых стихотворных размеров и изобретательно работает с жанрами. При этом поэтический материал предшественников заметно трансформируется и оказывается инкорпорированным в новое образование в максимально затуманенном виде. В то же время по своей цитатной широте и изощрённости он с полным правом может считаться одним из самых литературоцентричных современных поэтов. Его поэтическая стратегия может быть квалифицирована как скрыто новаторская.

Основой культурного гумуса поэтики Цветкова оказывается русский модернизм с отдельными вкраплениями классической словесности с одной стороны и постмодернистских практик с другой. Для него важна и поэтика раннесоветских авторов, особое внимание уделявших метафорически живописной поэтической ткани. Цветков внешне близок постмодернизму благодаря экстенсивной иронической цитатности и аллюзивности, а подчас и гротесковой игре с чужой лексикой и фразеологией, первоисточники которых в большинстве случаев определить сравнительно легко. В его творчестве сходство с постмодерном просматривается и в интересе к резким стилистическим переходам в рамках одного произведения, в противоречивости основных мотивов поэта и частой смене точки зрения на универсум в поздних стихах. Но тотальная эклектичность стиля и релятивизация авторской позиции Цветкову несвойственны, в целом он остаётся в рамках модернистского дискурса, и его поэтика являет собой редкий в современной поэзии пример своеобразного неомодернизма.

Гандлевский ориентируется на достижения золотого века и опыт некоторых представителей модернизма; из старших современников на него заметно повлияли А.Тарковский и О.Чухонцев. Культурная база поэтики Гандлевского схожа с чухонцевской с тем различием, что он апеллирует к более ограниченному кругу источников и менее радикален в их переосмыслении и полемическом настрое по отношению к предшественникам. Цитирование Гандлевского изысканно и не столь откровенно, как у Цветкова, лишено броской экстравагантности, но также сосредоточено преимущественно на лексико-фразеологическом и иногда на сюжетно-композиционном уровнях. Для художественного универсума Гандлевского на протяжении почти трёх десятилетий была существенна проблематика противостояния всему советскому, и классика золотого и серебряного века в его поэтике выполняет роль подлинных ценностей в противоположность культурным фальшивкам окружающей его лирического героя действительности. По отношению к классическому наследию поэт выступает не как радикал-новатор, а как консерватор, призванный сохранить и донести до современников настоящие достижения поэзии прежних эпох, аранжированные современным социокультурным контекстом. По этой причине его консервативно-охранительную поэтику уместно квалифицировать как неотрадиционалистскую.

В творчестве авторов в самом общем виде прослеживаются определённые жанровые ориентиры. Для Чухонцева жанровое мышление исключительно важно, для Гандлевского – заметно менее, Цветков чистоту жанра выдерживает в единичных случаях. У Чухонцева с его устойчивым интересом к лироэпичности и эстетическому выражению жизненного опыта коллектива основным жанровым полюсом притяжения выступает

эпос, в частности – героический, у Гандлевского с его камерностью и меланхолическим мировосприятием – элегия, у Цветкова с его установкой на ораторско-риторическую, богато метафоричную речь и интерес к описательности и сложным статичным картинам – ода.

Сравнение поэтических стратегий трёх авторов позволяет заключить, что поэтика Гандлевского является среди них наиболее «экономной» художественной системой. Об этом говорят и набор его формально-выразительных приёмов, и номенклатура устойчивых мотивов, и работа автора с поэтической традицией. Ограничивая себя в инструментарии, Гандлевский вместе с тем доводит его использование до максимальной эффективности.

Цветков и Чухонцев более открыты разнообразному чужому эстетическому опыту, но адаптируют его различно. Цветков, подчас иронически, дистанцируется от чужих поэтик и практик, что приводит к внешней гетерогенности его поэтического сплава. Чухонцев, напротив, чужое слово (в широком смысле) абсорбирует до состояния стилистической гомогенности, и выявить неоднозначную, парадоксально-полемическую природу слога автора в большинстве случаев возможно лишь с помощью специального филологического инструментария.

Представленный анализ творчества Чухонцева, Цветкова и Гандлевского, значительных действующих современных поэтов, позволяет утверждать, что благодаря изощрённости поэтической техники, глубокому постижению традиции и конструированию отчётливо индивидуальных художественных миров авторы открыли новую страницу в общей книге русской поэтической культуры.

Основные положения работы отражены в следующих публикациях автора:

1. Монография

1. Сковцов А.Э. Игра в современной русской поэзии / А.Э.Сковцов. – Изд. Казанского университета, 2005. – 364 с. ISBN 5-7464-1316-х.

2. Статьи в научных журналах, входящих в перечень ВАК РФ

2. Сковцов А. Поэтика избыточности / А.Сковцов // Вопросы литературы. – 2005. – № 5. – С.60-64.
3. Сковцов А. Дело Семенова: фамилия против семьи. Опыт анализа поэмы «Однофамилец» Олега Чухонцева / А.Сковцов // Вопросы литературы. – 2006. – № 5. – С.5-41.
4. Сковцов А. Поэтическая зрелость: бесконечное приближение / А.Сковцов // Вопросы литературы. – 2006. – № 5. – С.81-93.
5. Сковцов А.Э. Истоки и смысл поэмы Олега Чухонцева «Из одной жизни (Пробуждение)» / А.Э.Сковцов // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. Книга 2. – Том 149. – 2007. – С.165-179.

6. «Надо не гордиться, а знать». Интервью с Алексеем Цветковым. Беседу вел Артем Скворцов / А.Цветков, А.Скворцов // Вопросы литературы. – 2007. – № 3. – С.239-251.
7. Скворцов А. «Полицейские» и «воры» / А.Скворцов // Вопросы литературы. – 2008. – № 1. – С.100-114.
8. Скворцов А. Дезориентация на местности (заметки о молодой поэзии) / А.Скворцов // Вопросы литературы. – 2008. – № 5. – С.129-136.
9. Скворцов А. Музыка с улицы Орджоникидзержинского. Из наблюдений над поэтической стратегией Сергея Гандлевского / А.Скворцов // Вопросы литературы. – 2008. – № 6. – С.77-118.
10. Скворцов А.Э. Художественные стратегии Л.Лосева, С.Гандлевского, А.Цветкова и О.Чухонцева в контексте современной поэзии и их восприятие в критике / А.Э.Скворцов // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. Книга 6. – Том 150. – 2008. – С.87-98.
11. Скворцов А. Из принцев в нищие / А.Скворцов // Вопросы литературы. – 2009. – № 3. – С.209-233.
12. Скворцов А. Трагедия под маской иронии / А.Скворцов // Вопросы литературы. – 2009. – № 5. – С.3-14.
13. Скворцов А. Трагикомический бурлеск: «Прощанье со старыми тетрадями...» Олега Чухонцева / А.Скворцов // Вопросы литературы. – 2011. – № 1. – С.252-279.

3. Публикации в других изданиях

14. Скворцов А.Э. Языковая и литературная игра как ведущий элемент стиля (на материале творчества А.Левина и В.Строчкова) / А.Э.Скворцов // Учёные записки КГУ, т.135. – Казань: Изд. Казанского университета, 1998. – С. 266-274.
15. Скворцов А.Э. Восприятие и интерпретация творчества Пушкина в современной русской поэзии 1980-90-х гг. / А.Э.Скворцов // Учёные записки КГУ, т.136. – Казань: Изд. Казанского университета, 1998. – С.96-106.
16. Скворцов А.Э. Традиции Г.Р.Державина в творчестве Т.Ю.Кибилова // Сб. трудов всероссийской конференции «Христианская история и культура на пороге третьего тысячелетия» / А.Э.Скворцов. – Казань: Изд. Каз. Духовной Семинарии, 2000. – С.86-90.
17. Скворцов А.Э. «Уж не пародия ли он?». (Об интертекстуальности поэзии И.Иртеньева) / А.Э.Скворцов // *Polonica. Rossica. Cyclica*. Профессору Р.Фигуту к 60-летию. – М.: «Дом интеллектуальной книги», 2001. – С.285-302.
18. Скворцов А. Едкий лирик (об И.Иртеньеве) / А.Скворцов // Арион. – № 4. – 2002. – С.110-117.
19. Скворцов А.Э. Мифопоэтическая основа стихотворения И.Бродского «Осенний крик ястреба» / А.Э.Скворцов // Русская и сопоставительная филология. Взгляд молодых. / КГУ, филологический факультет. – Казань: УНИПРЕСС, 2003. – С.185-192.
20. Скворцов А.Э. Миф о поэте в творчестве С.Гандлевского / А.Э.Скворцов // Литература: миф и реальность. – Казань: Изд. КГУ, 2004. – С.62-67.
21. Скворцов А.Э. Некоторые особенности поэтической игры в творчестве Олега Чухонцева / А.Э.Скворцов // Русская и сопоставительная филология: Лингвокультурологический аспект. – Казань: КГУ, 2004. – С.323-329.

22. Сковорцов А.Э. Эффект девальвации иронии в русской поэзии рубежа тысячелетий / А.Э.Сковорцов // *Формы комического в русской литературе XX века: Сборник статей.* – Казань: КГУ, 2004. – С.67-79.
23. Сковорцов А.Э. Трансформация одного пушкинского мотива у Алексея Цветкова / А.Э.Сковорцов // *Русская и сопоставительная филология: Исследования молодых учёных.* – Казань: КГУ, 2004. – С.208-214.
24. Сковорцов А.Э. Восприятие античности в поэзии Иосифа Бродского и Алексея Цветкова / А.Э.Сковорцов // *Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы. Международная научная конференция, посвящённая 200-летию университета (Казань, 4-6 октября 2004 года): Труды и материалы.* – Казань: КГУ, 2004. – С.324-326.
25. Сковорцов А. Зараза жизни / А.Э.Сковорцов // *Арион.* – 2005. – № 1. – С.110-118.
26. Сковорцов А. Кокон инфанта / А.Сковорцов // *Арион.* – № 4. – 2005. – С.12-22.
27. Сковорцов А.Э. Проблема самоидентификации лирического героя в русской поэзии 1990-2000-х гг. / А.Э.Сковорцов // *Русская и сопоставительная филология` 2005.* – Казань: КГУ, 2005. – С.237-243.
28. Сковорцов А. Энергия самовозрастания (О поэзии Олега Чухонцева) / А.Сковорцов // *Знамя.* – 2006. – № 6. – С.178-184.
29. Сковорцов А. <Рецензия на книгу: А.Климов-Южин. Чернава> / А.Сковорцов // *Арион.* – № 2. – 2006. – С.99-102.
30. Сковорцов А. Повторение непройденного / А.Сковорцов // *Знамя.* – 2006. – № 9. – С.210-212.
31. Сковорцов А.Э. О мнимом парадоксе мнимой прозы: между текстом и произведением / А.Э.Сковорцов // *Русская и сопоставительная филология` 2007.* – Казань: КГУ, 2007. – С.233-238.
32. Сковорцов А. Бессрочная виза / А.Сковорцов // *Новый мир.* – 2007. – № 6. – С. 192-195.
33. Artjom Skworcow. Nektóre cechy realizmy magicznego w rosyjskiej poezji przełomu tysiącleci / А.Сковорцов // *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne.* – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. – Łódź, 2007. – S.305-317.
34. Artjom Skworcow. Manche Merkmale des magischen Realismus in der russischen Poesie der Jahrtausendwende / А.Сковорцов // *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne.* – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. – Łódź, 2007. – S.318.
35. Сковорцов А. Дело Семёнова: фамилия против семьи. Опыт анализа поэмы «Однофамилец» Олега Чухонцева / А.Сковорцов // *Олег Чухонцев. Однофамилец.* – М.: Время, 2008. – С.107-126.
36. Сковорцов А. Несвоевременная современность (О поэзии Алексея Цветкова) / А.Сковорцов // *Знамя.* – 2008. – № 8. – С.99-104.
37. Сковорцов А. Опыт анализа поэмы Олега Чухонцева «Однофамилец» / А.Сковорцов // *Полилог.* – 2008. – № 1. – С.76-99.
38. Сковорцов А. Гандлевский Сергей Маркович / А.Сковорцов // *Русские писатели. XX век. Биографический словарь. А-Я.* – М.: Просвещение, 2009. – С.148-149.
39. Сковорцов А. Лосев Лев Владимирович / А.Сковорцов // *Русские писатели. XX век. Биографический словарь. А-Я.* – М.: Просвещение, 2009. – С.325-326.
40. Сковорцов А. Цветков Алексей Петрович / А.Сковорцов // *Русские писатели. XX век. Биографический словарь. А-Я.* – М.: Просвещение, 2009. – С.567-568.
41. Сковорцов А. Апология сумасшедшего Кыё-Кыё: выбранные места из философской переписки с классикой. Опыт прочтения одного стихотворения Олега Чухонцева / А.Сковорцов // *Знамя.* – 2009. – №8. – С.176-186.

42. Скворцов А. Стихотворение Олега Чухонцева «Прощанье со старыми тетрадями...»: генезис, жанр, подтексты, семантика / А.Скворцов // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – № 4. – С.65-83.

43. Скворцов А. Максим Амелин: знакомый незнакомец / А.Скворцов // Знамя. – 2010. – № 10. – С.187-193.

44. Скворцов А.Э. Постмодернистские техники в русской поэзии 1980-2000 годов / А.Э.Скворцов // Постмодернизм в зарубежной и русской литературах: коллективная монография / Казанский университет; Филологический факультет; Кафедра зарубежной литературы. – Казань: Казанский университет, 2010. – С.99-135.

45. Скворцов А. Арифметика гармонии. Из наблюдений над художественной стратегией Сергея Гандлевского. Статья вторая / А.Скворцов // Запасник. – 2010. – № 2. <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=1831&PHPSESSID=ba6385361ee1f682cf51be874ebfd076>

4. Учебно-методическое пособие

46. Скворцов А.Э. Основные тенденции развития современной русской поэзии (1970-2000): Учебно-методическое пособие / Казанский государственный университет. Филологический факультет. Кафедра русской литературы / А.Э.Скворцов. – Казань: Казанский государственный университет, 2005. – 39 с.